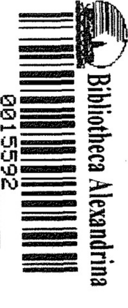


توفيق يوسف عوّاد

دراسة نفسيّة في شخصيّته وأدبه

تأليف

جان طنّوس



دار الكتب العلمية

بيروت - لبنان

الأعلام من الأدباء والشعراء

توفيق يوسف عوّاد

دراسة نفسيّة في شخصيّته وأدبه

تأليف

جان طنّوس

دار الكتب العلمية

بيروت - لبنان

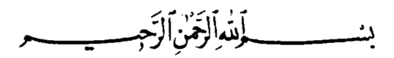
الطَبعَة الأولى
١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

دَار الكُتُب العِلمِيَّة بَيروت - لبنان
ص.ب: ١١/٩٤٢٤ - تلكس: Nasher 41245 Le
هَاتف: ٣٦٦١٣٥ - ٨١٥٥٧٣-٨٦٨٠٥١-٦٠٢١٣٣
فاكس: ٤٧٨١٣٧٣/١٢١٢/٠٠ - ٦٠٢١٣٣/٩٦١١/٠٠

اهداء

إلى أبي
الـذي علمني أن الخضوع للحقيقـة هـو أسمى درجات الحرية

جان



مقدمة

ملامح

بقلم روبير غانم

هذا قلمٌ معافى.

جـان طنوس، يستعـدّ لاقتحام المستقبـل، بعـدّة أدبيـة نـابتـة في الجذور، ترشـح اكتنازاً وثقـافة ونقـاوة وتمرّداً.. ومـوهبةً، طبعـاً، قبل القَبْل.

تـوفيق يـوسف عـوّاد، هـو المـوضـوع. الـروائي أولاً، القـاصّ، الشاعر، الناقد، الكـاتب... ومن رعيل الأدبـاء اللبنانيين والعـرب في الثلث الثاني من هذا القرن.

أبهـرنا في «الـرغيف»، في «طواحين بيـروت»، ولفّنا وَهْـج قلمـه وابتكـاراته في «الصبي الأعـرج» و«قميص الصوف» و«مـطار الصقيـع» و«السائح والترجمان»... وأخيراً لا آخراً: «قـوافل الـزمان»، وفي كلّه الكتابي، لأنّنا قرأناه.

يتحدّانا: ذاتُه أولاً، ونحن من ثمّ، جان طنّوس، بتوغّله، عَبْر هذا الكتاب ـ الدراسة، في أقاليم النفس وصهيل العَتَمات المضيئة.

يجيئنـا من الأدب: لا شاعـراً أو كاتب غـرائب وإدهـاشـات، بـل

أستاذاً للأدب العربي، مميّزاً، ناقداً، ذا إرهاصٍ وكَشْفٍ وتجربة وتحرٍّ عن الجديد الانبهاري الحادّ، المتفجّر الطالع من الكلاسيكية على حداثة، بل قُلْها، معاصَرَةً وانخراطاً في لبّ الحاضر والآتي.

أشدّ على إبداعك، جان، منتشياً بأوَّل غيثكَ الاقتحامي الموضوعي، رغم تذكيرنا المتواصل بالمازوشية والسادية وهذا عمق لديك جديد آخر - الممتدّ فينا اتساعاً، عمودياً وأفقياً، في نتاج توفيق عواد، خلال دراستك النفسية لمجمل هذا النتاج الفذّ. فبرأيك، وكما الاستنتاج، هذه كتابة (دراسة) للتاريخ، والموضوعية أساساً هي الأساس في التصدّي لكل عمل كبير.

توفيق يوسف عواد صار أكثر التصاقاً بنا، بعد دراستك عنه، جان. ولأنّه: لبنانياً، عربياً. . وعالمياً في بعضه القلمي، عَبْر الترجمات المختلفة لبعض تراثه، ذو جذور عميقة، فها نحن مجدّداً نجاور إبداعاته، نتباهى بها، وبالأخصّ رواياته وقصصه التي كرّست، مع قلّة غيرها على الامتداد العربي، مَجْد الرواية العربية المعاصرة.

جان، أهلاً بك: أصيلاً، وأهلاً بالذين سيقرأون دراستك، فلهم القول الثابت، ولي، أنا بالذات، ختامٌ طالع من فرحي بموهبة أدبية وهّاجة، ليست رقماً أو إضافةً، بل هي إبداعية، راقية رائية في خطواتها الفنّية المتسارعة، وبامتياز.

جان، نكتب جميعاً، لتمتلىء الأزمنة إبداعاً.

روبير غانم

مقدمة

«أنا الجرح والسكين، والضحية والجلاد»

بودلير

هذا البحث هو، في أساسه، دراسة نفسية تناولت ملامح خفية في الشخصية العوادية لم يتطرق إليها الباحثون من قبل، وهي الملامح التي تميزت بتضارب النزعات المازوشية والسادية وارتباط غريزة الحياة بغريزة الموت ارتباطاً وثيقاً لا يمكن الفصل بينهما ـ ولقد تجلى ذلك بوضوح في الرغبة المحمومة في إلغاء الآخر، وبخاصة المرأة، للهروب من الضعف الأصيل الذي يوحده بضحيته فيعمل على استبعاده بتفجير مشاعر القسوة والتشفي ـ وبدهي أن ينعكس ذلك كله على أعماله الفنية حتى ليصرح مرةً أنه هو هو كل أبطاله الساحقين منهم والمسحوقين ـ فشخصية عواد لا يمكن فصلها عن فلسفته وعن أدبه عامة، كما لا يمكن فصل كلام المرء أو سلوكه عن تكوينه النفسي، وقد حاولنا استجلاء تلك الملامح في فصول متعددة تترابط وتتكامل في رسم اللوحة العامة واتخذنا نهجاً لنا لم نحد عنه وهو استنطاق ما يقوله النص، في القصة والمقالة والقصيدة، ومحاولة استكشاف بواطنه العميقة من خلال المبادىء السيكولوجية العامة ـ لذلك لم نعد في بحثنا إلى المراجع الكبرى، لا عجزاً عن اصطناع الخطة الأكاديمية، ولكن لاعتبارنا أن المبادىء هذه هي من قبيل البديهيات بعد انتشار الدراسات النفسية انتشاراً واسعاً.

ويخطيء من يظن، في هذه المناسبة، أن البحث النفسي ينفصل عن المباحث الأخلاقية والفلسفية والاجتماعية لأنها، جميعاً، تتواصل كالأواني المستطرقة، وهي، في التحليل الأخير، تخدم فكرة الإنسان في حقيقته الوجودية الصميمة، في انفصاله وفي سعيه إلى الإتحاد، في ضياع جوهره وسط غابات اللاوعي، وفي رغبته الحارة في استكشاف هذا الجوهر عن طريق ارتياد مجاهله الخطرة.

وفي ظننا، أن محاولة تحليل الآثار الأدبية الكبرى لأمة من الأمم، إنما يساهم، بطريقة غير مباشرة، في كشف أوضاعها الحضارية كي يتم التجاوز والتخطي نحو الأفضل والأجمل. أوليس الأدب مرآة الفرد والجماعة، ومحاولة التمرأي هذه، هي عين المعرفة الصميمة فكيف إذا كان هذا الأدب تعبيراً عن الرغبات الأعمق والأخفى في الكيان الإنساني والمجتمعي العام؟.

ولقد عمدنا، في بحثنا هذا، إلى تحليل قصة من كل مجموعة قصصية أو تحليل عدة شخصيات في كل رواية، واعتبرنا ذلك من قبيل تحليل الجزء الذي ينطبق على الكل وإن بدرجات متفاوتة - فالقارىء يستطيع أن يطبق المعيار الذي تبنيناه على سائر القصص والشخصيات - والأمر نفسه ينسحب على المقالات والقصائد لأن تناول النتاج العوادي برمته يفوق حجم هذا الكتاب، فضلاً عن أنه قد يسبب التكرار والملل.

ولابد من ألإشارة، أخيراً، إلى أن ارتياد الجانب الآخر في النفس البشرية، لا يعني بأية حال، إننا نغمط عبقرية عواد، بل أن ميزتها الكبيرة هي في تحديقها المستمر في هذا الجانب المظلم الذي يتهرب منه البعض، وهل الكاتب إلا ذلك الكائن المسير بحتمية لا يستطيع منها انفلاتاً، حتمية السير في ظلام الحضارة كي يصل بالإنسان إلى فجر الحقيقة الساطعة.

الفصل الأول

سيرته وشخصيته

«شخصية الإنسان هي قدرهُ»
هيرودوتس

أ ـ حياته وأثاره:

لا يجد الباحث في سيرة عواد التاريخية ما يستوقف النظر للتعمق في غوامض شخصيته وأسرارها ـ فما كتب في هذا الموضوع لا يتعدى عنوانين باهتة لا تتيح اكتشاف الأغوار الكامنة وبالتالي فلن نظفر منها إلا بالشكل الفارغ دون الروح وبالتواريخ والعنوانين والأرقام لا بدوافع الإبداع المستترة ـ توفيق عواد، في هذا الموضع، اسم كغيره من الأسماء، كتب الكثير في الأدب القصصي وغيره، إلا أن شخصيته المتجلية في هذا الأدب لا تظهر سافرة واضحة بابعادها العميقة. وما نطالعه في تاريخ السيرة شبيه بهيكل عظمي فقد هذه الأعجوبة الكبرى التي نسميها الحياة الباطنة. ليس الإنسان، بتعبير آخر، هو العقل أو الظاهر الذي يعيشه بين الناس، بل هو في تحديده الأبعد، تلك النزعات اللاعقلانية التي تحرك شخصيته بخيوط خفية. وهو أيضاً ذلك العالم الباطني الذي تتأثر به الحياة الظاهرة اليومية المألوفة. ونحن باعتمادنا على كتاب حصاد العمر ـ وهو سيرة حياة المؤلف الممتدة من سنة ١٩١١ حتى ١٩٨٣ تاريخ وضع الكتاب ـ سنحاول القبض على أسرار شخصيته العميقة واستنطاق ما أفلتت من اعترافات وكلمات وأشواق ـ وأية محاولة

أخرى ستبوء في رأينا بالفشل لأنها لن تتجاوز السطح إلى التيارات العميقة التي تكون شخصية الإنسان أو الكاتب الفريدة من نوعها والمتميزة عن مثيلاتها بأعمق ما في رغباتها، تلك التي يتخفى فيها سرها الدفين فتحرك طاقة الحياة من حيث لا يدري صاحبها.

ومع ذلك تفرض علينا منهجية البحث آن نؤرخ بصورة عامة لمعالم حياة عواد، أردناها هنا ومضات سريعة تضيء حياة الرجل. فلقد أبصر النور في قرية بحر صاف في جبل لبنان سنة ١٩١١ أي قبل اندلاع الحرب العالمية الأولى بقليل، وترعرع في أسرة متوسطة الحال وإن كان يطيب للكاتب أن يرجع أصوله إلى آل عواد المشايخ في عهد الإقطاعية - أبوه يوسف ضاهر عواد معلم عمار ومقاول بالإضافة إلى كونه خبيراً محلفاً لدى القضاء في الشؤون العقارية. أمه مريم سمعان الحاج بطرس من قرية ساقية المسك المجاورة لبحر صاف - وللأبوين، كما سنرى لاحقاً، تأثير حاسم في تكوين شخصيته وبلورة ميوله النفسية. وفي قريته عايش عواد قسوة الاحتلال التركي وذاق أهوال المجاعة التي حصدت ثلث اللبنانيين جوعاً، وقد انطبعت هذه المشاهد في ذاكرته وترسخت في وجدانه إلى حد أنه استوحى روايته الأولى «الرغيف» من مناخ هذه الحرب الشرسة.

بدأت ميوله الأدبية في المرحلة الإبتدائية إذ كان ينكب على مطالعة الكتب العربية والفرنسية وقصد بيروت - بعد أن تلقى الدراسة في مدارس بحر صاف وجوارها - وهناك تتلمذ للآباء اليسوعيين وتعرف على أستاذه الأب روفائيل نخلة الأديب العلامة الذي شمله باهتمامه وغرس فيه حب التجديد والإبداع لذلك كان تأثيره عليه كبيراً.

وسرعان ما تفتحت موهبة عواد إذ عهدت إليه المطبعة الكاثوليكية بترجمة روايتين من اللغة الفرنسية وهو بعد في الصف الثاني أي قبل

البكالوريا بسنة ولكنه لم ينشر اسمه كاملاً على الكتابين بل اكتفى بذكر الحرفين الأولين من اسمه (ت ـ ع). وفي هذه البادرة نتلمس العنفوان العوادي منذ الحداثة الذي ميز شخصيته وطبعها بطابع خاص لأنه أبى كما يقول «أن يكون أول ما يظهر له في الناس من غير إبداعه».

وبعد محاولات فاشلة للانخراط في مهنة المحاماة والتجارة بسبب عشقه الأدب، اشتغل معلماً للغة العربية مدة سنة ونيفاً لكنه لم ينقطع عن نشر محاولاته الكتابية في المجلات الأدبية المنتشرة آنذاك.

وابتدأت المرحلة الحاسمة في حياته سنة ١٩٢٨ إذ انخرط في ميدان الصحافة فاشتغل في جريدة «البرق» لصاحبها الشاعر بشارة الخوري ثم في جريدة «النداء» لمنشئها كاظم الصلح. وبعد ثلاث سنين أخذ يكتب في «البيرق» ثم في «القبس» السورية وسنة ١٩٣٢ كتب سلسلة مقالات عن الأديب المهجري ميخائيل نعيمه العائد من نيويورك بعنوان ناسك الشخروب ـ وقد توثقت بين الأديبين صداقة حميمة مستمرة دامت حتى وفاة نعيمه ـ.

سنة ١٩٣٣ وكان يدرس الحقوق في العاصمة السورية تعرف على أورطانس بشارة خديج التي أصبحت زوجته ورفيقة جهاده ويبدو أن عواد، على الرغم من مغامراته النسائية بقي متولهاً بزوجته التي يقول فيها «أعطتني كل واحدة ـ لم ترفضني ولا واحدة ـ ولكن كيسي ظل فارغاً... ما عندهن هو غير ما عندك ـ ولذلك أعود إليك»[1].

وظل أديبنا يتابع رحلته الصحافية فاشتغل لمدة قصيرة رئيساً لتحرير «الراصد» بعد وفاة صاحبها وديع عقل ثم تولى رئاسة التحرير في جريدة

(١) المؤلفات الكاملة ـ حصاد العمر ص ٨٥١ ـ مكتبة لبنان ١٩٨٧.

«النهار» لجبران تويني وبقي فيها ثمـاني سنوات ونيفـاً حتى استقال سنـة ١٩٤١ وأنشأ «الجديد» وهي مجلة أسبوعية أدبية اجتماعية وسياسية ولكنها لم تعمر أكثر من أربع سنوات.

وفي سنة ١٩٤٦ دعي إلى دخول السلك الديبلوماسي فانتقل إلى بلاد عديدة فعين قنصلاً للبنان في الأرجنتين، ومستشاراً للمفوضية اللبنانيـة في إيران سنة ١٩٥١، ثم قائماً بالأعمال أصيلاً في إسبانيا سنة ١٩٥٣، وبعـد ذلك الحق سنة ١٩٥٦ بسفارة لبنان في القاهرة بـرتبة وزيـر مستشار، ثم عين وزيـراً مفـوضـاً في المكسيـك سنة ١٩٥٩، إلى أن استـدعى إلى الإدارة المـركزيـة في وزارة الخارجيـة سنة ١٩٦٠. بعـد ذلـك استـأنف رحلتـه الديبلوماسية فعين سفيراً في اليابان سنـة ١٩٦٦ واعتمد في الـوقت نفسه سفيراً غير مقيم لدى الصين الوطنية والفيليبين وأستراليـا وأخيراً استقـر به المطاف في إيطاليا حيث عين سفيراً سنة ١٩٧٢ وهناك تعرض لاعتداء آثم قام به اليهود على السفارة اللبنانية احتجاجاً على سياسة لبنان في تأييـدها للفلسطينيين، لكنه نجا من الموت في آخر لحظة وسنة ١٩٧٥ رجع الطائر المهاجر إلى وكره في بحر صاف بعد أن أحيل إلى التقاعد وأقام في بيتـه الجبلي هرباً من جحيم الحرب في العاصمة بيروت.

وفي سنـة ١٩٨٩ وأثناء الحـرب المدفعيـة العنيفة التي انـدلعت في بيروت، أصابت إحدى القذائف دار السفارة الإسبانيـة، حيث كان يقبـع الكاتب مع ابنتيه وصهره السفير الإسباني، فقتل عواد على الفور وانقصف عمر زاخر بالمغامرة والعطاء ناهز الثمانية والسبعين عاماً بعد أن ترك آثـاراً هي، في الواقع، من روائع الأدب العربي في العصر الحديث.من خلال هذه الخطوط العريضة المختصرة نرى أن تـوفيق عواد قـد احتك بـالحياة الاجتماعية وعرف أنواعاً عديدة من الشخصيات وخبر بل عايش الكثير من الأزمات السياسية والاجتماعيـة والأخلاقيـة التي حاول أن يعـالجها على

صفحات الورق، وبأسلوب قصصي أغلب الأحيان، وكان له من نفسه مصباحاً يضيء له جوانب الطريق الوعرة لأن التفاعل الاجتماعي لا يصبح خلاقاً ما لم ينطلق من حدس الكاتب الخاص الذي يكشف له ما لا ينكشف للإنسان العادي من أسرار خبيئة ومجهولة .

أما مؤلفاته الأدبية فقد ابتدأت مع «الصبي الأعرج» سنة ١٩٣٦ وهو مجموعة قصص قصيرة واتبعها بـ«قميص الصوف» وهي مجموعة من النوع ذاته ثم تتابعت مع «الرغيف» سنة ١٩٣٩ وهو رواية تستلهم أحداث الحرب العالمية الأولى في لبنان ومع «العذارى» سنة ١٩٤٤ وهو مجموعة قصصية . لكن العمل الديبلوماسي امتد به سنين عديدة واستهلك نشاطه الإبداعي فانصرف عن الكتابة ، إلى أن نفض القبر عن ذاته الأدبية الميتة وأثبت للملأ أنه لم يمت وأنه يريد أن يتحدى عالم الفناء فاطلع مسرحية «السائح والترجمان» سنة ١٩٦٢ ثم نشر «فرسان الكلام» سنة ١٩٦٣ وهو نظرات كان قد كتبها قديماً في الأدب والأدباء وفي العام نفسه نشر أيضاً «غبار الأيام» وهو مجموعة مقالات مستوحاة من الحياة اليومية كان عواد قد كتبها في عدد من الصحف والمجلات .

وفي طوكيو سنة ١٩٦٦ كتب روايته «طواحين بيروت» التي أثبت فيها مقدرته القصصية الفائقة وفهمه الدقيق للمشكلات التي يتخبط بها الواقع اللبناني ـ لكن هذه الرائعة لم تنشر إلا سنة ١٩٧٣ أي قبل اندلاع الحرب اللبنانية بسنتين ـ وكتب أيضاً في سنة ١٩٦٦ مجموعة قصصية رابعة هي «مطار الصقيع» ثم أصدر سنة ١٩٧٣ ديوان «قوافل الزمان» أو قصائد البيتين . أما «حصاد العمر» كتابه الأخير فهو سيرة حياته الممتدة من سنة ١٩١١ حتى ١٩٨٣ وقد اعتمدناه مرجعاً لاستكشاف عالم عواد الفني والمعقد في آن معاً .

ب ـ شخصيته:

تتميز أغلب شخصيات عواد القصصية بالعنف الشديد، ذلك العنف الذي يمارسه الأقوى على من هو أضعف منه وأدنى حتى لتصل العلاقة بين الإثنين إلى علاقة قاهر بمقهور ومضطهِد بمُضْطَهَدْ. فالأقوى لا يرى في ضحيته أية ميزة إنسانية تستحق الاحترام والتعاطف لذلك يمعن في تعذيبه دونما شفقة أو هوادة والضعيف في شخصياته أما أن يرضخ لهذا الجور والاستبداد فيعاني المذلة والهلاك وأما أن يتمرد ولكن بطريقة سلبية فيؤدي تمرده إلى كوارث لا يمكن تفاديها، فيكون كمن يحفر قبره بيده لأن سبب هزيمته يكمن في شخصيته وفي أسلوب التمرد بالذات. وقلة هم الأبطال الذين تمردوا على ظلم الأقوى وانتصروا في النهاية بسبب جدارتهم ومزاياهم الخلقية.

فكأن عواد يرمي في لا وعيه إلى معاقبة الضعيف لأنه كائن حقير لا يستحق التنعم بجمال الحياة هذا النهج الذي اختطه الكاتب ليس وليد الصدفة أو العفوية. إنما هو انعكاس لنفسية له تتعبد للقوة وتزدري الضعف ولكن من خلال مفاهيمها ومنظارها الخاص ـ إنها فلسفة آمن بها وعاشها وقد انبثقت من الأعمق في شخصيته وليس كتابه «حصاد العمر» إلا عرضاً بشكل أو بآخر لهذه الفلسفة التي كونت توفيق عواد الروائي والإنسان على مدى إثنين وسبعين عاماً.

سنختار إذاً بعض العلامات الفارقة في حياته، بعض الأحداث التي تشف عن هذه *الفلسفة العوادية* لنتمكن من تحليلها واكتناه مراميها البعيدة وأول ما يطالعنا هو اعترافه المذهل باللعبة الرهيبة كما يسميها التي كان يقوم بها صغيراً، وهي لعبة تعذيب كلب من هذه الكلاب الشاردة في القرية بطريقة تستحث التفكير حقاً وتطرح التساؤلات العميقة ـ لقد كان

يتزعم رفاقه فيربط الكلب إلى جذع الشجرة وينهال عليه ضرباً بالقضبان ـ ولكل من الرفاق دوره في الضرب وإذ تنهال العصي بوحشية. يقبع الكلب المسكين أرضاً ويتمرغ في بركة من الدم. إلا أن هذه السادية الرهيبة لم تكن ترضي الكاتب فلا يكتفي عند هذا الحد، بل يعمد إلى سكين ويمشي باطمئنان إلى لسان الكلب الممدود من التعب والألم فيقطعه ويرمي به إلى الوادي ـ ويقيم الرفاق جميعاً جنازاً للكلب تقليداً للكهنة إذ يصلون على جسد الميت ـ ويأتي دور الكاتب أخيراً إذ يحني رأسه أمام الضحية. . . قبل أن يرفسها إلى قعر الوادي»[١].

ويعود الرفاق إلى بيوتهم بعد انتهاء حفلة التعذيب ويعود الصبي إلى بيته دون أن يستطيع مقاومة تبكيت ضميره وشعوره بالتعاطف الخفي مع الكلب المسكين. لقد أخفى عن رفاقه دمعة لا ينبغي للأولاد أن يروها لأنه يطمح إلى لعب دور البطل القاسي الذي لا يعاني أو يتألم.

هذه الحادثة الواقعية الحية التي يسردها الكاتب في «حصاد العمر» استغلها فيما بعد على شكل قصة صغيرة في كتابه «الصبي الأعرج» بعنوان شهوة الدم وهي تطرح جملة تساؤلات تفصح إجابتها عن شخصية الكاتب:

أولها: إنه كان يتزعم رفاقه ليقوم بحفلة التعذيب فهو يطمح إلى القيام بدور بطولي يعوض به عن دونيه يعانيها وليستشعر العظمة والعنفوان والتفوق. وبديهي أن هذا الدور يمارس على كلب ضعيف لا حول ولا قوة له. فبطولته مستمدة من ضعف الكلب لا من عظمة الفعل.

ثانيها: إن إجراءات التعذيب غريبات حقاً. فلم يكتف الكاتب

(١) المرجع نفسه ـ ص ٦٩٨.

بضرب الكلب بل عمد إلى قطع لسانه، مما يذكرنا بعقدة الاخصاء التي أسهب في تفسيرها علم النفس التحليلي ـ فاللسان يرمز إلى عضو الذكورة ولو لم يشعر الصبي أن رجولته مهددة لما أقدم على قطع لسان الكلب ـ.

وثالثها: إن مشاعر الاحتقار والسخرية تبلغ ذروتها حيال الكلب الضعيف ـ فالصبي يصلي عليه على عادة الكهنة فكأن الكلب يمثل في لا وعيه إنساناً عدواً يريد الانتقام منه. والصلاة على الكلب هنا هي ذروة السخرية ـ لأنها تذكير بحقارته ميتاً. إنه يسخر منه لأنه لم يجده جديراً باحترامه. والصلاة التي تتضمن معنىً مقدساً، كما هو مألوف، ترتدي هنا رداء تهكمياً ـ أما الاحتقار الشديد فيرمز إلى رفس الضحية إلى قعر الوادي ـ ولا ريب أن الشعور بالعدمية واحتقار كل قيمة أخلاقية أو إنسانية قد بلغ أوجه في حفلة التعذيب هذه.

ورابعها: إن الكاتب على رغم ساديته المقززة لم يتفلت من توبيخ ضميره ـ فهو يمسح دمعة خفية عن أعين الأطفال لأنه يريد أن يصبح بطلاً ـ والبطل القوي لا يبكي لأن البكاء علامة ذل وضعف وخضوع .

وخامسها: إن مفهوم القوة والضعف عند الصبي غريب حقاً ـ فالقوة هي التسلط على الضعيف والضعيف هو من تضطره الظروف ليقع أسيراً في قبضة القوي، بقطع النظر عن أصالته الإنسانية ـ فالصبي أو فلنقل الكاتب لا يرى إلا جانباً واحداً من الضحية ـ أية ضحية كانت ـ ويتغاضى عن جوانب أخرى قد تكون نبيلة وخيّرة ـ وانطلاقاً من ذلك، ثمة سؤال مهم يطرح نفسه باستمرار: هل كان الصبي يستطيع أن يمارس ساديته على كلب ضخم شرس أم أنه على العكس، يهاب شراسته ولا يقدم على ما يؤذيه هذا إن لم يتحاشاه أصلاً؟ لذلك لا يمكن فقط اعتبار القوة التي يؤمن بها الصبي ضعفاً أصيلاً وعجزاً باهراً عن مقارعة القوي الشديد المراس،

بل هي في العمق، انعكاس لنفسية قلقة مهددة مصدومة تسعى إلى الإنتقام من الضعيف كي تحل مآزمها الداخلية وأهمها عقدة الاخصاء التي تراودها بصورة لا شعورية.

وسادسها: إن هذه الحادثة وغيرها هي من جملة المفاتيح التي تتيح لنا الدخول في أعماق الكاتب إذ أن فلسفة القوة عنده مستمدة من الصدمات التي مر بها في طفولته ـ وما صراع الشخصيات في أدبه إلا انعكاس لهذه الفلسفة التي لم يؤمن فقط، نظرياً، بل اعتمدها وعاشها في الصميم ـ وعلى الرغم من أن عواد يداور ويفرق بين الصورة الفوتوغرافية والفنية للمشهد على اعتبار أن المبالغة والكذب يتضمنان العمل الفني، فإن اعترافه في «حصاد العمر» ولو تضمن بعض المبالغة، ليس وليد الصدفة والمجانية. إنما هو حاجة ملحة عنده دفعته دفعاً إلى هذا الاعتراف تخفيفاً لمآزمه الداخلية. وبشكل عام فإن اعترافات أخرى ستلي في «حصاد العمر» لا تنفض هذه النظرة بل تكملها بصورة جوهرية.

وتنطبق فلسفة القوة أو السادية على حادثة أخرى جرت مع الكاتب صغيراً وهي حادثة تعذيبه للحمار ـ يقول الكاتب: «وطعنت الحمار في قفاه عن اليمين فوثب، ثم عن اليسار فطار ـ فشاقني الأمر، فجعلت أناوب الطعن من هنا وههنا باللذة السادية ـ نفسها ـ التي كنت أنهال بها على الكلب بالقضبان»[1].

لكن الحمار انتقم منه ورفسه فرماه على بعد مترين على حجر شكاً على رأسه ـ ويقول الكاتب في صدد هذه الذكرى المؤلمة «ثأر الحمار مني بالنيابة عن الكلب وما يزال أثره في رأسي حتى اليوم، أتحسسه

---

(١) م ـ ن ـ حصاد العمر ص ٦٩٩.

وأتذكر»[1].

لن نستفيض في تحليل هذه الحادثة لأنها لن نطلع منها بجديد يتجاوز ما استنتجناه من مشهد تعذيب الكلب وإنما ننتقل إلى قصيدة العاصفة التي أثبتها في «حصاد العمر» معلناً فيها فلسفته السادية صراحة لا مداورة:

أي بأس في نزع كل ضعيف
وسقيم فيها وأي جناحِ
هي دنيا كانت وتبقى كما
كانت قديماً للأقوياء الصحاحِ
إنما الظلم والعدالة فيها
من لغات المستضعفين الفصاحِ
سنة الكون ليس فيها مباح
لو تبينها وغير مباحِ[2]

فهو هنا يعلن إيمانه بمبدأ القوة التي تماثل الأيديولوجية النازية وفلسفة نيتشه ولكن من حيث الشكل لا من حيث المضمون ـ فالحياة للأقوياء الذين يزدرون السنن والشرائع لأن كل شيء مباح للقوة، بل أن سنة الطبيعة ـ كما يقول هتلر أيضاً ـ هي سيادة القوي على الضعيف وما مفاهيم العدالة والظلم والمساواة إلا ألفاظ يتشدق بها الضعفاء لأنهم عاجزين عن السيطرة ـ ولما كانت الحياة للقوي فمن الطبيعي أن يهلك الضعيف والسقيم ولا ذنب في ذلك لأنه مبدأ الحياة الذي لا يحول ـ وهنا نلاحظ أن عواد يفصل بين القوة والأخلاق بل أن القوة عنده هي نقيض الأخلاق التي

---

(١) م ـ ن ـ حصاد العمر ص ٦٩٩.

(٢) م ـ ن ـ حصاد العمر ص ٧٣٣.

يمكن تحديدها أنها القوة التي تمنح الإنسان النشوة والعنفوان. وتجدر الإشارة إلى أن الكاتب لا يشير ولو من بعيد إلى القوة المعنوية التي لا تقوم على مبدأ البطش وكانت سبباً هاماً لنشوء الأديان والاصلاحات الكبرى على أنواعها.

القصيدة هنا ترجمة شعرية لما أحسه الصبي الصغير عند تعذيبه للكلب والحمار وسنجد، فيما بعد، أثر هذه الفلسفة متجلياً في قصصه ورواياته. وهو في هذه القصيدة، ينعت العاصفة بكل قوة شريرة. فالعاصفة أفعى شوهاء فاح سمها في الليل وهي مجنونة وزعت شعرها على كل نجم وتركت في الوديان زغردات الالتياع والمزاح وهي أيضاً ثورة تتنزى بحبها لأنها رمز للنفوس الحرة وما الحرية في رأيه إلا القوة الطليقة من كل حد وقيد، الهائمة المنتقمة على غير هدى:

أنت أفعى شوهاء زنرت الليل
الليل وفاعت بسمها الفحاح...
أنا أهواك حرة مثل نفسي
ونفوس الأحرار بعض الرياح[1]

وهو لذلك يدعوها أن تحطم بيته وتطفيء مصباحه فتحمله أينما شاءت حتى يصير ذرة تسوح مع سربها:

ولأكن ذرة تسوح وترضى
بأماني سربها السيّاحِ[2]

فالشاعر الذي يؤمن بمبدأ القوة يرتضي أن تفتته العاصفة ويتحول إلى

---

(١) م - ن - ص ٧٣٣.

(٢) م - ن - ص ٧٣٣.

ذرة تسوح مع سربها على شرط أن تحطمه قوة هائلة هي العاصفة ينصاع لجبروتها لا بل يستشعر لذة في الخضوع لها، مما يدل على جانب آخر في نفسية عواد هو جانب الضعف والرضوخ للقوي العاتي. فالعلاقة السادية تنقلب إلى علاقة مازوشية تعبر عن كل أنواع المذلة والهوان ـ لكن المازوشية، كما يؤمن الكثير من علماء النفس هي المصدر الأول لنشوء السادية ـ فلو لم يكن الإنسان المعقد مصدوماً مهاناً لما عمد إلى تحطيم غيره ـ فالسادية هي الوجه الآخر للمازوشية ـ.

ويتابع الشاعر نداءه للعاصفة فيطلب منها أن تقذفه مغبر الشعر طليقاً من القيود لأن المجهول يراوده ويتوق إلى اقتحام الأخطار وهو لا يريد في كل حال إلا التفوق على غيره لأن الحياة هي التفوق على الضعيف الذي لا يستأهل الحياة:

فخيال المجهول يكحل جفني
واقتحام الأخطار ملء وشاحي
واجعليني إذا جددت لأمر
في الفريق المقدم الفتاح[1]

أما القوي فهو وحده الذي يقبل المغامرة لأنها استخفاف بالتقاليد وينتشي بالقوة مستشعراً فيها لذة العيش ـ فالقوة والمغامرة والاستخفاف بالشرائع كلها تولد غبطة جامحة هي في تحديدها جوهر الحياة ـ.

وهكذا تتضح أكثر فأكثر ملامح الشخصية العوادية وفلسفتها المبنية على نشوة القوة والتعدي. وما نظمه الكاتب شعراً أفصح عنه بكل صراحة ـ يقول في حصاد العمر:

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٣٣.

(٢) م ـ ن ـ ص ٧٣١.

«الشفقة أنا من أعدائها منذ نعومة أظفاري وجاهل أو مراءٍ من يحسبها بديلاً عن العدالة ـ لذلك كنت وما أزال أنفر من الجمعيات الخيرية ومن يتبرع لها من الأغنياء ـ خصوصاً الأغنياء ـ متوهمين أنهم يبرئون ذمتهم . . . » .

فهنا يعترف أنه حليف القساوة والظلم وعدو الشفقة «منذ نعومة أظفاره» ـ ويتوهم من يظن أن هذه القساوة تطال المجرمين والمنحرفين، بل هي على العكس تتجه إلى من لا حول له ولا قوة، إلى من لم تحالفه الظروف فأسرته في وضع اجتماعي مهين فتشرد وعضه الفقر بأنيابه ـ ومن هنا عتبه على الأغنياء الذين يساعدون الفقراء لأن الأغنياء، في نظره، هم الأقوياء وليس على القوي أن يشفق على الفقير، هذا إن لم يتوجب عليه أن يضطهده. ويتابع الكاتب: «وكانت نقمتي أشد على الفقراء أنفسهم، أصحاب عاهات كانوا أم أصحاء. أليس ضعف النفوس عاهة؟ أوليست ادرانها في الداخل أبشع من ادرانها في الخارج؟»[1].

فهو يعمم هنا ويعتبر الفقر ضعفاً في النفوس لا نتيجة عوامل موضوعية اجتماعية قيدت من انطلاقة الفقير وحدت من طاقاته. . . والكاتب يذكرنا، في هذا الموضع، باحتقار هتلر للأقليات أو للشعوب المظلومة مع أنه كان أول من نادى بانصاف بلاده التي هزمت في الحرب العالمية الأولى، ومن هنا يمكننا اعتبار هذا الاحتقار الأعمى متجهاً بطريقة غير مباشرة وغير واعية إلى ذات الكاتب نفسه إذ يجد صلة غريبة وتشابهاً خفياً يشده إلى هؤلاء الفقراء فيتعالى عليهم لأنه، في الواقع، يحتقر نفسه الضعيفة ـ إنه يغالي في شعوره ولكن التطرف هنا، علامة ضعف وليس

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٣٢.

دليل قوة ـ إن ما نكرهه بعنف يفترض أنه يثير حساسيتنا واضطرابنا ولولا هذا التطرف لكان موقفه أقرب إلى اللامبالاة وبلادة الأنانية.

فلسفة القوة هذه ليست خاطرة عارضة فيَ نفسية عواد بل هي جزء من شخصيته بل قد تكون كل شخصيته ـ حقاً أنه يناقض نفسه في مواضع أخرى لكننا نشعر أن هذا التناقض سطحي وعابر وخاضع لاعتبارات اجتماعية. وتوفيق عواد يختزن، في الواقع، طاقة هائلة من العدوانية والكراهية الموجهة نحو الحياة نفسها ـ إن مبدأ الموت (الثاناتوس) أو قوى التدمير الهائلة الناتجة عن الصدمات والاحباطات، تمتزج بصورة غريبة مع مبدأ الحياة (اللبيدو) أو طاقة الحياة التي تعمر وتبني ـ وإن شئنا أن نحاكم قوى التدمير هذه محاكمة منطقية لاخفقنا دون ريب. لأن جوهرها هو اللا منطق واللا عقل ـ فما يشعر به الكاتب لا يخضع لمجهر العقل وتحليلاته، بل أنه يستخف هنا بالعقل طالما أن سنة الحياة هي الاستهانة بالشرائع والقوانين ولذلك يقول الكاتب:

«كانت تسيل في نفسي أنهار من المرارة وتهب بين ضلوعي عواصف من الغضب، لا على الهيئة الاجتماعية الظالمة فقط [هل يؤمن الكاتب هنا بمفاهيم الظلم العدالة، لأنه كان وقتها في عداد الضعفاء والفقراء؟] بل على الكون من حيث هو»[1].

هذه الأنهار من المرارة المكبوتة في لا وعي الكاتب، والتي تتسرب أحياناً من شقوق قلمه فتريح وجدانه المتوتر هي مصدر ثرٍ من مصادر الإبداع الأدبي، ولقد اجتمعت عنده عوامل النقمة والرغبة بالإنتقام والتشفي بالضعيف ودفعته كي يحقق، على صفحات الورق، ما عجز

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٣٢.

أحياناً عن تحقيقه في الحياة ـ ولذلك تراه في «حصاد العمر» يقتبس عن الكاتب الأميركي «همنغواي» فكرة القتل وقد أصبحت نظرية أو مبدأ ـ كان العنف رغبة قاسية وإذا به عندما يشاهد مصارعة الثيران في إسبانيا يتبلور نظرية واضحة. إنه يصف ثور الكوريدا بأجمل النعوت على اعتبار أنه مثال للفحولة ـ ولكن الثور يرمز بطريقة غير مباشرة إلى الرجولة الإنسانية، وبخاصة عندما يشبه قرني الثور بالشاربين المعقوفين، يقول عواد: «العزم في مجدول عضلاته والجمال في اتساق أعضائه والشباب في غليان دمه والتحدي في نظرات عينيه، كإنما هو الحياة بكل ما فيها من فرح ودهشة وتطلع ـ إلى قرنين معقوفين ـ شاربي مروءة وشهامة ـ ينطح بهما جدران الحواجز من هنا وهنا»[1].

لقد كان الكلب حيواناً ضعيفاً استأهل رفسة منه إلى قعر الوادي تصاحبها موجات من السخرية والاحتقار ـ أما الفحل المصارع فهو يرمز في لا وعي الكاتب إلى مثال الرجولة التي يعجب بها ولا يستطيع احتقارها. لكنه يقيم مماثلة صريحة بين مقتل الكلب ومقتل الثور فيقول: «مع هذا الفارق إن صبي الضيعة كان يقطع لسان الكلب ويرميه إلى الوادي، والبطل المظفر يقطع من الفحل أذنيه ويرفعهما تقدمة إلى من يحب من الحاضرين والحاضرات أو يحتفظ بهما ذخراً»[2].

وهكذا تتملك الكاتب رغبة عنيفة في الاقتصاص من مثال ذكري قابع في لاوعيه لعله مثال الأب. إن هاجسه فكرة الاخصاء لأن رجولته طعنت في الصميم ولذلك تراه محموماً في كل أعماله يود تأكيد نفسه على حساب

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٧٧.

(٢) م ـ ن ـ ص ٧٧٨.

الأخرين ـ ويطيب له، على صفحات الورق، أن يطعن رجولة الغير لأنه، في الأعماق، صاحب الرجولة المطعونة. وينهي الكاتب كلامه عن المتادور (مصارع الثيران) بما يتعدى الرغبة المجردة إلى فكرة أو نظرية يعقلن بها دوافعه اللاوعية ـ يقول: «ينبغي للمتادور أن يكون عنده معنى حقيقي للشرف ومعنى حقيقي للمجد ـ بعبارة أخرى ينبغي له أن يحب القتل، أن يتذوق في القتل متعة روحية ـ وقد كان القتل وما يزال من أعظم المتع عند كثير من الشعوب»[1].

وعلى الرغم من أن الكاتب يشير إلى قتل الحيوان لا الإنسان، فإن إيمانه بمبدأ القوة لم يكن يعف، نظرياً، على الإنسان أو الحيوان، مع التأكيد الدائم أن الحيوان هو بديل رمزي عن الأب الذي طعن رجولته في الصميم ـ وهكذا يسفر الكاتب عن قناعة، وهو الذي يكره ارتداء الاقنعة ويحب العري في كل شيء، ويعترف بأن مفهوم المجد والشرف يتمثل في لذة القتل ـ فليس هو عملاً مجانياً أو آلياً بقدر ما هو فن يعبر عن شخصية القاتل الذي يستشعر لذة خاصة في تعذيب الضحية والتفوق عليها ـ فالقاتل العظيم، في رأيه، هو المتلذذ الكبير بدماء ضحيته التي تمنحه الزهو والكبرياء، وتشعره بأنه لم يهزم، ولكنه على العكس، المنتصر الكبير وسيد الساحة دون نزاع.

وطبيعي أن من يتشوق إلى ذرى التفوق والسيادة يمقت عجز الشيخوخة حتى لو كانت شيخوخته هو. لذلك يغيب عن باله أن مفاهيم الضعف والقوة لا ترتبط ارتباطاً تاماً بعجز الجسد بقدر ارتباطها بفتوة الروح وتحديها المستمر للصعوبات وتوقها الدائم إلى العبّ من مسرات الحياة ـ وتاريخ العظام والمقتدرين شاهد بليغ على إيمانهم الكبير هذا، علماً أن

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٧٨.

الشيخوخة سنـة الله في خلقه وليست عـاراً إلا لمن تملكه خُـواف العار. ولذلك يراود عواد هوس الإنتحار كما راود من قبل الكاتب الفرنسي هنري دو مونترلان، الذي عندما أحس بالعجز وضع مسدسه في صدغه وانتحر. إلا أن عواد سرعان ما يثور على نفسه فيخاطب شق (ذاته الفنية) سطحيـاً (الذات الاجتماعية التي يعيشها بين النـاس): «مت وحدك إذا شئت ـ أنـا أرفض الموت ـ أنا لن أموت»[1]. ولعل جنون القوة هنا قاده بصورة خفية إلى الخوف من العجز الجنسي، ولا عجب فالكاتب من أكثر المهووسين بجمال المرأة ينتقل بهوسه من واحدة إلى أخـرى على رغم حبه لـزوجته أورطانس وارتياحه النفسي إليها.

إلا أننا كي نتوخى دقة التحليل في هـذا المقام، يجـدر بنا أن نعـود بالذكرى إلى طفولة الكاتب كي نتلمس آثار الصدمات الكاوية على جسده الغض. فلقد عاش طفولته في الحرب العالمية الأولى التي طوحت بثلث اللبنانيين جوعاً، ورأى بأم العين قوافل الموتى تدفن كل يوم في مقـابر عامة ـ ويذكر عواد مشهدا لم ينسـه طيلة حياتـه اثبته في روايـة «الرغيف» وأعاد ذكره في «حصاد العمر»، وهو مشهد امرأة بلا حراك وعلى صدرهـا طفل عالق بثديها الميت. ويتشاور رجلان في أمر الطفل، هل يترك منفرداً أم يدفن مع أمه ويرد أحدهما فيقول «سيموت إن لم يكن اليوم فغداً وقذفاه فوق أمه على المحمـل»[2]. أما طـام بطل قصتـه «الرغيف»، وهـو يمثل الكـاتب، فقد أطلق سـاقيه للريـح وأخذ بـالصياح: «أنـا ما مت ـ أنـا ما مت»[3].

---

(١) م ـ ن ـ ص ٨٥٤.

(٢) م ـ ن ـ ص ٦٩١.

(٣) م ـ ن ـ ص ٦٩١.

وهكذا نرى أن العنف الذي تميز به الكاتب وتأكيد الذات المتطرف عنده، كانا نتيجة معاناة طويلة من الظلم والانسحاق ولذلك أراد أن يكيل الكيل الكيلين ـ ولأنه أحس نفسه ضعيفاً فلقد اختار أن يتشفى من الضعاف باعتبارهم غير جديرين بالحياة ـ كان الأدب بالنسبة لـه أداة تعويض عن مشاعر الدونية والنقص التي تراوده، ومتنفساً يفرج به عن مآزمه الداخلية ـ من الطبيعي إذاً أن تكون هذه الأداة جارحة كي يستطيع أن يصب حقده الرهيب على ضحاياه... يقول الكاتب تعقيباً على حادثة الأم والطفل التي شاهدها في الحرب الكبرى: «كنت في نعومة أظفاري ـ ولست أشك الآن أن شيئاً قد نبت فيَّ فجأة، في تلك اللحظة الرهيبية ـ أظافر أخرى طفرت في روحي، قاسية، محددة، هي الأظافر الزرق التي أمسكت بها فيما بعد بالقلم وشرعت بالكتابة»[1].

ومن الطبيعي إذا شئنا أن نستكمل تحليلنا لإرادة القوة عند عواد أن نستعيد معه صورة والده كما وردت في كتاب «حصاد العمر» ـ فمما لا ريب فيه أن الكاتب تأثر أشد التأثير بوالده ولولا ذلك ـ وهذا أبسط تحليل ـ لما قرن اسمه توفيق باسم والده يوسف ـ ويبدو أنه تماهى به في بعض جوانب شخصيته. فالوالد كالكاتب تماماً صائغ ماهر في اختيار الكلمات والعبارات الأنيقة والمناسبة، وهو سيد من تكلم في مجلس أو قص نادرة تحبس لها الأنفاس[2] وهو إلى ذلك، أمّار في الكلام، عالي النبرة، لاعتياده إدارة ورش البناء[3] وقد أخذ الكاتب عنه هذه النبرة العالية وهذه العنجهية الفائقة التي تشد الانتباه حقاً. وهو من شدة اعجابه بوالده، يتمنى

---

(١) م ـ ن ـ ص٦٩١.

(٢) م ـ ن ـ ص ٧١١.

(٣) م ـ ن ـ ص ٧١٠ ـ ٧١١.

لو ورث عنه أو تعلم منه، وهو حي، كيف يستطيع أن يكون دائماً جميل الهندام، مما يشير إلى رغبته الصريحة بالتماهي بالأب والسير على منواله .. لكن عواد لا يشير في سيرة حياته إلى علاقة صدامية مع أبيه جرحت نفسيته الغضة في طور الطفولة، فمن أين تفجرت إذاً هذه العدوانية الشرسة؟ لعل الكاتب كتب هذه الصدمات في عقله الباطن، ونحن نعرف مدى تأثير العائلة في تكوين شخصية الطفل ـ فالظروف الخارجية، كالحرب والجوع مثلاً، لا تستطيع بمفردها أن تؤثر في الشخصية ما لم تهيء لها العلاقات العائلية ـ بل يبدو أن هذه العلاقات هي الحاسمة، وهي التي تقرر مدى استجابة الإنسان لظروف البيئة من تمرد وخضوع أو استقلالية ونضوج ـ وإذا أمعنا النظر في شخصية الأم نجدها على كثير من الضعة بل المازوشية بالنسبة لشخصية الأب الجبارة ـ فالكاتب يتحدث عن أمه قائلاً «وأمي تنظر من ورائه في المرآة ثم تلحق به إلى الباب، وقد خيل إليها أن غبره أو شعرة علقت بكتفه فتنفضها، ثم تقف معجبة ولا تغادر الباب إلا بعد أن يغيب».

قد نتلمس في هذا الوصف شيئاً من المازوشية التي تشربها الكاتب وقد تطورت فأصبحت سادية سافرة تمارس سيطرتها على الضعاف من الناس ـ وبديهي أن ميزان التكافؤ بين الزوج والزوجة منعدم تماماً. الأب جبار، واسع الثقافة الاجتماعية، وقور ولكن سريع الغضب، أمّار عالي النبرة، طلي الحديث، كلي الهيمنة في بيته إلى حد أن زوجته لا تجرؤ على سؤاله عن محتويات خزنة المال ومفتاحها دائماً في جيبه ـ أما الأم فتشعر بالضآلة أمام الزوج العملاق فتحاول أن تزيل شعرة أو غبرة «خيل إليها» أنها علقت بثيابه وتودعه أمام الباب معجبة. . .[1] وإذا أدركنا واقع

(١) راجع قصة «قميص الصوف» من المجموعة التي تحمل العنوان ذاته وفيها صورة فنية مماثلة إلى حد ما لشخصية الأم.

المرأة في أوائل القرن العشرين وما كانت تعانيه من تخلف وتبعية، لاتضح لنا الفرق شاسعاً بين الزوج والزوجة، وهذا ما جعل الطفل حائراً بين ضعف الأم وجبروت الأب. فهو في أعماقه ضعيف، تشهد بذلك أحلامه إذ أنها من نوع الكوابيس المفزعة وتكاد تخلو من الأحلام الوردية بل تفتقر إلى الأحلام العادية التي تراود كل الناس، وهو من جهة أخرى يود لو يتخلص من ضعفه ليتماهى بالأب القوي. وقد استمرت هذه الجدلية طيلة حياة عواد وحددت موقفه من المرأة التي لم يكن يقبلها كما يظهر في سيرة حياته، إلا تابعة معجبة حتى السخف كصورة والدته تماماً، في حين يظهر هو بصورة البطل القوي الذي يقتحم أسوار الحب ويرتشف شهده بجرأة بل بوقاحة نادرة المثال[1].

ومن الغريب أن يتميز الكاتب بمثل هذه الوقاحة في بيئة محافظة كبيئة لبنان في أوائل القرن العشرين - ولن نستفيض في وصف مغامراته النسائية وما أكثرها، بل نشير، على سبيل المثال، إلى حبه الأول للراهبة المبتدئة - فقد كان يقصد الدير عله يحظى بنظرة من حبيبته هذه - وموقفه صبياً، كما في كل موقف، يدل على استهانة عواد بالاعراف والتقاليد - فهو كما يقول في قصيدة مهداة إلى ميخائيل نعيمه لا يعرف إلا نفسه ولا يتبع إلاّ هَواه[2]. وبتعبير آخر، أنه يرفض مبدأ الواقع رفضاً كلياً ولا ينصاع إلا إلى مبدأ اللذة كتميمة بطلة «طواحين بيروت» - وقس على ذلك تولهه بالكثير من النساء وهو دون العشرين، كجارته في منطقة اليسوعية حيث كان يدرس ثم ارتيادة الملاهى فيما بعد وتتيمُّه وتولهه بنانا فتاة الحان أو تولعه، في وقت ما،

---

(١) راجع قصة الديك والدجاجة في حصاد العمر ص ٦٩٧ التي تسلط ضوءاً على جانب خفي من شخصية عواد.

(٢) المؤلفات الكاملة - حصاد العمر ص ٨٥٦.

بلعب الورق، أياماً متواصلة في جلسة واحدة مع فئة من الضالين أو «الزعران» كما يسميهم . . . واستمرت مغامراته النسائية حتى بعد أن أصبح سفيراً، وحصاد العمر يحفل بذلك الكثير منها وذلك بصراحة لا متناهية دون مواربة أو تستير ـ ويبرر الكاتب تولهه بهذا العدد الكبير من النساء على أنه سعي لاكتناه جمال المرأة الأبدي الذي يظل سراً لا يمكن القبض عليه[1] لكن هذه المغامرات هي، في الواقع، تعبير عن نقص يعانيه الكاتب للارتواء من ماء الحب دون فائدة لأنه يظل ظمآن أبداً. وقد يأخذنا العجب من هذه الصبوة المتنقلة وإلى أي حد تنسجم مع الحب الذي يكنه الكاتب لزوجته أورطانس؟ إلا أن الكاتب سرعان ما يبدد عجبنا إذ يصرح بأنه لم يجد عند النساء ما كان يجده عند زوجته ولذلك أصبح كيسه فارغاً بعد موتها ـ هذا الكيس الذي كانت تملأه حباً وفرحاً وطموحاً[2] لكن هذا الامتلاء لم يمنع عواد، كما أسلفنا، أن يعبىء كيسه مما هب ودب على رغم شوقه وتذكاره لزوجته دائماً.

يقول في هذا الصدد:

وحب الورى شيء وحبك جامع
شتاتاً من الأشياء شدت بامراس
وفي كل حب من وصالك غصة
تذكرني حبي وما أنا بالناسي[3]

وإن شئنا أن نتعمق في تجربة الحب عند عواد فنغوص في بحارها إلى الأعمق فالأعمق كما فعلنا في فلسفة القسوة عنده، فما علينا إلا أن نحلل

---

(1) م ـ ن ـ ص ٨٢٥.

(2) م ـ ن ـ ص ٨٥١.

(3) م ـ ن ـ ص ٨٢٦.

قصيدة «وراء الحب» وهي من أعظم ما نظم الشاعر، وفيها يتلاقى مبدأ الحياة مع مبدأ الموت في وحدة غريبة شاذة ـ وكما في إرادة القوة أو السادية، ترتبط دوافع الحب (اللبيدو) بدوافع الموت إلى حد يستحيل الفصل بينهما. فالحب عنده يبلغ الأوج وتنفلت معه الدوافع المكبوتة حتى يسيل الدم وتجف العروق وتميل حبيبته بوجهها عنه وقد لفته أهوال المآتم والآلام. وصاله هنا من نوع خاص، أنه وصال الشهد الممتزج بالعلقم، وهو شبيه بوصال الأفاعي التي تفح قبلاته مزيج من لسعات الألم ومواساة الحنان ـ ولذلك يتفجر منه ويفيض منه الهناء. إنه الجرح والبلسم في آن معاً.[1]

احبك حتى يسيل الدم	وحتى يموت عليك الفم
فإن أفاعي عادت تفح	وعاد لعاب لها مضرمُ
فمني العذاب ومني الهناء	ومني الجراحات والبلسمُ

ولكن ما سر هذه الازدواجية النفسية ambivalence التي تنبىء عن انصهار دافع الحياة بدافع الموت في شخصية توفيق عواد؟ ولماذا يشبه الكاتب تجربة الحب بقوة الشر ورموزها المدمرة؟ مع أن الحب، بتحديده الأعمق، نقيض الدمار، لأنه لحمة وتواصل مع الآخر ومع الكون، يبني ويعمر ويأنف من التفكك والانهيار. لا شك أن الشاعر يعاني من نقص رهيب ومن دونية لاواعية تستنفر أحقاده المكبوتة فيصطبغ الحب عنده بلون الدم فيضحي لذة في الألم وألماً في اللذة ويتحول أيضاً إلى خير يمتزج بالشر وإلى شر شبيه بالخير:

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٣٦.

أحبك حتى أراك بناء
يهدم أو وثناً يرجمُ
وحتى أعافك شيئاً حقيراً
فما فيك حسن أو مغنمُ
ويبقى لروحي فم يتلمس
ما لا يُملَ ولا يتنجمُ[1]

إنه يسعى هنا إلى هدم هذا البناء الذي يحبه أيضاً ورجم الوثن الذي تعبد ، وتكون نتيجة ذلك كله أن تتحول حبيبته إلى شيء حقير عار من لحسن والجمال . ولنتذكر هنا قسوته على الحيوان ورغبته اللاواعية في نتل الضعف أو في اغتيال المثال الجميل ، وعند ذاك تكتفي روحه وتروى حاجاته الظمأى فلا يعود يحس بالملل أو بالتخمة لأن رغباته التدميرية شعره بالتنوع وخصوبة الحياة .

وتجدر الإشارة في هذا المقام إلى أن الكاتب كان يحظى باعجاب النساء اللواتي عرفهن ، إلا أنه يحق لنا أن نتساءل عن مدى نضوجهن العاطفي ، ولا ريب أنهن كن يشبعن في نفوسهن حاجة مازوشية كانت تتملكهن ، فيما كان يقوم الكاتب بالدور السادي في الأغلب فيتحقق للاثنين تناغم وانسجام ، هو عند التحقق ، انسجام كائنين تسيطر عليهن عقدة واحدة بوجهها السلبي والإيجابي .

وهكذا نرى أن شخصية عواد في أبعادها العميقة شخصية قلقة ، مصدومة في الصميم ، تحاول أن تبلسم جروحها باشباع رغباتها المازوشية ـ السادية ـ إنه يؤمن بالقوة والاقتدار واقتحام الصعاب ويأنف أن

(١) م ـ ن ـ ص ٧٣٦ .

يجد إلى جانبه ضعيفاً أو فقيراً يذكره بضعفه اللاوعي، وهو يستخف بالقوانين والاعراف الاجتماعية ويعتبرها حجة الضعيف ويؤمن بالحب على أنه احتياج غريب ومريب لمعاناة الموت والألم. وقديماً قيل «ومن الحب ما قتل».

وباستعراضنا لحياة وشخصية توفيق عواد نكون أيضاً قد حللنا أبرز العلامات الفارقة في كتاب «حصاد العمر» وما تبقى من أحداث وذكريات وآراء سياسية لا يخدم النهج الذي اتبعناه في دراستنا لأدب عواد وسنحاول في الفصول الآتية أن نختار قصة من كل مجموعة قصصية أو شخصية من روايتيه، لنحللها ونسبر غورها على مثال الخطة التي اتبعناها في «حصاد العمر» وهي الخطة التي يمكن أن تنطبق، في رأينا، على مؤلفاته جميعاً.

الفصل الثاني

الصبي الأعرج

(قصة الأرملة)

«القوة التي يؤكد بهـا الشخص ذكورتـه أو أنوثتـه متناسبـة عكساً مع توكيد ضدها في اللاوعي»

مصطفى صفوان

تعالج قصة «الأرملة» من مجموعة «الصبي الأعرج» شخصيات هزيلة شاذة، تتجلى فيها النـزعات السـادية والمـازوشية بـأوضح صـورة ـ هذه الشخصيات هي إلى حد ما، وليدة المجتمع اللبناني في الثلث الأول من القرن العشرين وقد كبلته قيـود ثقيلة من التخلف والتبعية ـ وقـد لا يحتاج القـارىء إلى أن يتسلح بمنظار التحليـل النفسي ليكتشف شذوذيـة هـذه الشخصيـات، بل تكفيـه الخبرة الحيـاتية اليـوميـة التي تؤهله لاستبـطان أعماقها ـ وما كان يعتبر مجداً وعظمة في تلك المرحلة هو الآن عنوان العار والانحطاط ـ ومثال الرجل الذي يؤمن به الكاتب لأنه يتطابق مع شخصيته، أضحى الآن مثار هزء وسخرية. أما الانتصارات التي يحرزها سعيد، بطل القصة، على قطيع النساء فهي، في العمق، انتصارات مجانيـة لا تشف عن مقدرة أو رجولة أو إحساس مرهف بقدر ما تشير إلى عجز المرأة آنذاك وتبعيتها الذليلة.

ولكن فلنبـاشر بســرد القصة وتحليلهـا، إنها تبتـدىء بالحـديث عن هيلانة التي تقبع وحيدة في الغرفة في ليلة من ليـالي الشتاء وقـد أضحت

أرملة منذ خمسة أيام. إلا أنها تصاب بنوع من النسيان اللاوعي فهي لا تتذكر من مرحلة زواجها إلا أشياء مبهمة ـ لقد تحولت الأيام الخمسة التي تفصلها عن المرحوم زوجها إلى خمس سنين ـ وتبخرت كل الذكريات والانطباعات التي عاشتها معه ـ فما هو السر يا ترى؟ وهل يتعلق ذلك بنفسيتها المطبوعة على المعاناة والرضوخ، أو بكلمة أخرى، على نزعاتها المازوشية وقد دفعتها إلى التعلق بسعيد ونسيان زوجها المرحوم؟.

القصة تتنامى وتتطور وتقربنا شيئاً فشيئاً من سر هذه المرأة الغريبة. إنها تقوم من غرفتها وتفتح علبة الرسائل الجميلة المزوقة التي تنم عن حساسية زوجها وتهذيبه المفرطين، وذلك على النقيض من رسالة سعيد حطام اليتيمة التي تحتفظ بها. إنها مهلهلة ليس فيها أي مظهر من مظاهر الأناقة، خطها كبير معوج يحتوي بضع كلمات استغرقت صفحة كاملة.

لكن الأرملة تشيح بنظرها عن الرسائل الجميلة المنمقة وتولي اهتمامها لهذه الرسالة القذرة ـ لماذا؟ لأن سعيد حطام، صاحبها، كان يتميز بشخصية سادية لا تتعاطف ولو تعاطفاً يسيراً مع ضحيتها ـ إنه أناني لا يهتم إلا بنفسه، وقح لا يعير وزناً للتقاليد أو لشعور المرأة، وهذا بالضبط ما كانت تحتاج إليه هيلانة لأنها تتوق إلى العذاب يصبه عليها حبيب قاسٍ أو فلنقل سادي الميول من نمط سعيد حطام ـ والحقيقة أن النمطين السادي والمازوشي قد يتكاملان نفسياً إذ يتلذذ الأول بالقساوة ويطيب للثاني الرضوخ والاستسلام ـ هذه العلاقة تسمى أحياناً حباً وولهاً يصل إلى حد الانتحار والجنون، لكن جوهره الحقيقي لا يخفى على الباحث الدقيق.

يتعرف سعيد على هيلانة وطبعاً يتجرأ على قول كلمات لم تسمعها في حياتها وهي المرأة الخجولة المكبوتة ـ ويعلن سعيد، بصريح العبارة وفي اللقاء الأول، إنه يطلب من هيلانة أن تعمل شيئاً لتجعل سعيداً

يحبها ـ يقول: «اسمعي يا هيلانـة، ربما كنت جميلة، ولكني لا أحبـك فاعملي شيئاً لكي أحبك»[1]. وقد أصدر سعيد فرمانه هذا بطريقة غـريبة ـ كان يقول هذه الكلمات «كما لو كان يقول مثلاً إن الطقس رديء وأنه يتمنى لو كان صحواً ليقوم بنزهة. . .»[2].

إن سعيداً شخص متمركز على نفسه، لا يهتم إلا بميوله الخاصة ولا يقيم أدنى اعتبار للغير أو للحبيب، وهذه صفات سادية بلا ريب ـ إنه يطلب من هيلانة أن تجعله يحبها فكأنه هو المشكلة بعينها وكأن حبه لها شـرف كبير لا تستحقه هيلانة إلا بعد عناء طويل ـ ولأنه يضع نفسه في هذه المنزلة العالية، أي على عكس الحب الحقيقي الذي يتطلب التواضع والانسلاخ عن الذات، فهو يتيـح لنا الاستنتـاج أنه مصـاب بنوع من تضخم الـذات الناتج طبعاً عن شعور بالنقص والدونيـة يصل إلى حـد الهوس بـالعظمـة والقوة.

ولكن كيف كـان رد فعل هيـلانة؟ أحست في بـادىء الأمر بـالنفـور والغضب ـ ولو أن نقمتها على سعيد تنامت فعلاً لأمكن لهيلانة أن تتحرر إلى حد كبير من شعور التبعية لأن التمرد الإيجابي والمازوشية نقيضان لا يجتمعـان. ثم تلا شعـور الغضب شعور لعله الخـوف قبضها من قلبهـا. ولأنهـا فتاة مكبـوتة لا تعبـر عن مشاعـرهـا وهـذا الكبت هـو في أسـاس مـازوشيتها واستمتـاعها بـالألم، فإنهـا لـم تتجاســر وتـرد عليـه ـ وهكذا ابتدأت خيوط عقدتها تلتف حول عنقها ـ وسرعان ما رضخت ووجدت لذة في الاستسلام لأن الشخصية المازوشية لا تعرف معنى المقاومة ولا تقوى

---

(١) المجموعة الكاملة ـ الصبي الأعرج ص ٥٥.

(٢) م ـ ن ـ ص ٥٥.

على التحدي، بل هي كالشاة المساقة إلى الذبح دونما اعتراض أو تمرد. ولذلك كان لسعيد ما أراد إذ «تغلبت نظراته الملتهبة على هيلانة. فوقعت مرة بين يديه فافترس قبلة من شفتيها بلا أي استئذان. وكان في ود هيلانة أن تقاوم فلم تقدر وسالت في عروقها عذوبة الاستسلام»[1].

وإذا أنعمنا النظر في هذا التصرف لوجدنا أن سعيداً يعتبر هيلانة مجرد أداة لمنفعته ـ وأسلوب الأداة هذا يتنافى، بداهة، مع الحب الذي يرتكز على احترام جوهر الشخص المحبوب ـ أما هيلانة، فهي على النقيض، يطيب لها أن تكون أداة بين يدي سعيد لأن مازوشيتها تدفعها لأن تستسلم لقوة أعتى منها فتجد في هذا الاستسلام الهدوء والطمأنينة. ودون أدنى ريب تسمى هيلانة هذا الاستسلام حباً.

وتطلعنا القصة على جانب من شخصية سعيد تناقض طباع كميل ـ زوجها المرحوم ـ فهو على مائدة الطعام، يتنقل من فتاة إلى أخرى ولا يختص بواحدة. ولماذا يختص طالما أنه يعتبرهن جميعاً أدوات يمارس عليهن ساديته؟ إنه لا يحب الشخص المحبوب لذاته، لأن الحب اختصاص، ولكنه يحبهن كي يرضي غروره وكبرياءه. والغريب أن سعيداً لا يتقيد بالحد الأدنى من أصول اللياقة الاجتماعية، بل هو مسيّر بغرائزه التي يعتبرها طبعاً وساماً على رجولته ـ «إنه يلتهم اللقمة إلتهاماً حتى سال ذقنه بالزيت والبقدونس والبرغل»[2]. وفي هذ التصرف دلالة عميقة على مزاج سعيد الذي ينفر من كل الأعراف والتقاليد، بل هو يجد لذة في تحطيمها. وهذا ما أعجب هيلانة بالضبط، إنه رجل وقح وهي امرأة

---

(١) م ـ ن ـ ص ٥٥.

(٢) م ـ ن ـ ص ٥٥.

خجولة، إن غرائزه جامحة منفلتة وهي مكبوتة منطوية على نفسها.

وتحين التفاتة من سعيد إلى ماري، رفيقة هيلانة، فيطلب بكل بساطة أن يتعرف إليها لأنها أعجبته ـ وتستجيب هيلانة طبعاً لأن الرضوخ الإرادي سمة هامة من سمات الشخص المازوشي ـ ولم تكتف بهذا بل أبت أن تبوح لماري أنها تحب سعيداً قبلها وأن سعيداً يحبها في زعمها. ويتعرف سعيد على ماري في بيت هيلانة بالذات ويتبادل الإثنان حديثاً شيقاً. ولكن كيف كان يتكلم سعيد؟ يقول الكاتب «من أين يأتي بالكلام إذا جلس إلى أنثى؟ يطرق كل موضوع يخطر له، يضحك، يدمع، يثور، يقوم ويقعد، ويجذب السامعة جذباً فتنسى نفسها وما حولها»[١].

لا شك أن الكاتب معجب أشد الإعجاب ببطله سعيد، ولا غرو فالإثنان من طينة واحدة كما رأينا ولكن هل يمكن أن تكون معشوقاته على غرار هيلانة بطلة القصة؟ ذلك ما لا نستطيع الإجابة عنه. إلا أن حديث سعيديشف عن شخصية غير متزنة ـ إنه هستيري الطباع يذكرنا بهتلر الذي كان يدمع ويبتسم، يتوعد ويتأمل عندما يلقي خطبه على الجماهير التي كان يعتبرها جاهلة وضعيفة كالمرأة ـ لا نستطيع الجزم في إشارتنا لهذه الهستيرية، وإن كانت هذه الأسطر توحي بأن سعيداً المكبل بميوله، يتملكه مركب أوديب. إنه «يثور» على الأب الذي يعتبره منافساً. «يدمع» كي يسترضي حبيبته التي تمثل في لاوعيه صورة الأم. إن المشاعر المتضاربة والمختلفة يصبها سعيد في حديثه، فيبدو غريباً بل جذاباً في عيني حبيبة لا تفهم من الحياة إلا الرضوخ والاستسلام.

ويكلفها سعيد إيصال رسالة كتبها إلى ماري ـ إنه يمعن في ساديته

---

(١) م ـ ن ـ ص ٥٦.

ويختصر هيلانة الإنسانة التي أحبته إلى أداةرخيصة توصله إلى أهدافه ـ ولكن هيلانة لم توصل الرسالة بل احتفظت بها، وهي الآن إذ تعود بها الذكرى تشعر بحب فائق لهذه الرسالة القذرة وتأنف من قراءة رسائل زوجها الجميلة لكن الضعيفة، لأنه بكل بساطة لم يدرك أعماق زوجته ولم يكتنه حاجتها الكبيرة الظمأى إلى أن تحكم وتساد لا أن تتحكم هي به آمرة ناهية.

بعد هذا التكليف بل هذا التشريف ـ لأن سعيداً يعتبر نفسه محسناً إلى هيلانة ـ هل شعرت هذه الأخيرة بكره له لأنه أهان كرامتها في الصميم؟ الواقع أن المازوشي يكبت شعوره تجاه جلاده لأنه، بكل بساطة، يستطيب هذا النوع من الأذى الذي يريحه من تحمل تبعات النضوج والحرية. ولماذا الجهاد والعراك ولماذا التوتر النفسي طالما أن هيلانة تسلم نفسها لسلطة عليا قاهرة فتشعر بالطمأنينة والهدوء. إنها في الحقيقة، تكره نفسها وتود لو تمحقها ولكنها لا تستطيع ولذلك كلفت بدلاً منها سعيداً كي يقوم بهذه المهمة الخطيرة. وهنا نجد أيضاً دوافع الموت والحياة منصهرة معاً. إن هيلانة أحست بكره شديد لماري مع أنها تجهل علاقتها بسعيد. إنها العدوانية التي لم تتخلص منها فطرة الذات، عادت فانبجست ولكنها توجهت إلى موضوع بديل وتناست الأصيل.

ولما جاءت ماري إلى بيتها وباحت لها بحبها لسعيد، شعرت هيلانة بكرامتها تطعن «كان بودها أن ترفع كفها وتصفع تلك السارقة على خدها الطافح بالفرح صفعة مدوية... لكنها لم تفعل شيئاً بل ابتسمت وقالت لها: حسن ـ حسن جداً ـ سعيد شاب ممتاز وهو صديق لأخي وبامكانك أن تجتمعي به هنا في بيتنا»[1].

---

(١) م ـ ن ـ ص ٥٧.

من الطبيعي أن تتصرف هيلانة بمثل هذا التصرف لأنها شخصية مكبوتة لا حق لها بالتعبير عن عواطفها ـ ممنوع على هيلانة أن تقول رأيها في أي شيء ـ والشخص الذي لا يقول رأيه لن يعرف ماذا يريد ولن يدرك الفارق بين واجباته وحقوقه ـ ولذلك سكتت هيلانة ولم تنتقم من ماري ولم تصدر منها بادرة تشير إلى رفضها الاجتماع بسعيد في بيتها ـ ورضخت، كعادتها، إلى قدرها المازوشي، لأن فطرة الطبيعة الإنسانية التي تأبى الظلم والاجحاف تشوهت بفضل التربية التي أنتجت بشراً على شاكلة سعيد وهيلانة ـ ولهذا تراودها فكرة الانتحار بالسكين ـ وتستنتج أن سعيداً «حبه غير حب الآخرين ـ إنه لا يملك شيئاً من الرقة والتهذيب. . . وها هو يخونها بواسطتها هي، وفي بيتها هي، وعلى المقعد الذي قبلها عليه القبلة الأولى ـ يخونها بقسوة الوحش الضاري وتحت سمعها وبصرها. . . »[1]. لكنها طبعاً لم ترتكب أية حماقة لأنها معدومة الحيلة، مجردة من كل رد فعل . وكل ما تملكه هو أن تغيب عن الوعي هرباً من مشكلتها التي لا تجد لها حلاً، وأنَّى للشخصية المازوشية إيجاد الحلول وهي تقوم أساساً على رفض أي حل كان والرضوخ الاختياري للقدر المهيمن.

لكن الأغرب من تصرف هيلانة هو رد فعل سعيد فهو لم يهتم بها ولم يسألها عن صحتها بل أخذ يوبخها بعد أن استفاقت لأنها كذبت عليه ولم توصل الرسالة إلى ماري.

وتنتهي القصة بأحلام يقظة تراود مخيلة هيلانة ـ إنها بعد هذه السنين

---

(١) م ـ ن ـ ص ٥٧ وثمة شبه بين الكاتب وشخصية سعيد حطام. راجع حصاد العمر ص ٧٦٥ وفيه يتحدث عن علاقته بجهار خانم التي بعد أن قضى ليلته عندها، أيقظها من النوم ليقرأ على مسامعها قصيدة نظمها لزوجته. . . المتيمة به

التي قضتها مع زوجها، وبعد وفاته بخمسة أيام، تتخيل أنها زوجة سعيد وأنه يضربها ويرمي بالابريق في وجهها، كما يفعل مع امرأته ـ، وإنها تركع على قدميه وتبللهما بدموعها «فيعود إليها ويعود الحب إلى عينيه الواسعتين فتلمعان وإلى ذراعيه القويتين المفتولتين فيتناولها بهما من خصرها ويشدها إليه، وإلى فمه ذي الشفة السفلى فيأخذ شفتيها في قبلة عريضة... ثم يبعدها عنه ويهجرها إلى نساء آخريات، ولكنه سيعود سيعود... إنها كم هي سعيدة!»[1].

طبيعي أن نستنتج من هذه السطور، أن هيلانة ترفض الحب بأعماقها بدليل أنها تتخيل أنه يهجرها إلى نساء آخريات. ولو لم يهجرها سعيد في الخيال لما تعلقت به ولكنه يعود بعد الهجر إليها وتكر السبحة إلى ما لا نهاية وتستمر جدلية العودة والهجران. إنها تشعر بالضآلة أمام سعيد الجبار ولكنها تهوى هذا الشعور لأنه يريحها من مشاعر الذنب اللاواعية التي تكبل كيانها. وهي تحب أن تظل متأرجحة، قلقة، متشوقة، متعذبة وطبعاً ستسمي كل ذلك حباً، وستشعر من أعماقها بالسعادة تغمرها، سعادة المازوشية الذي تحب أن تداس تحت الأقدام لأنها في الصميم تكره نفسها، المثقلة بعقدة الذنب، وهي لا تحب سعيداً بل تحب ايلام نفسها لأنها من شدة الكبت لا تجد اللذة إلا في العذاب.

ولكن ماذا عن زوجها الذي لم يمض على وفاته خمسة أيام؟ إنها لا تستطيع أن تتذكره ولم يترك في نفسها أثراً. لماذا؟ لأنها «تكره استسلامه لمشيئتها ولأقل هوى من اهوائها... لم يدوّر عينيه مرة في

(١) م ـ ن ـ ص ٥٨.

وجهها، ولم يرفع صوته يوماً عليها، ولم يعاندها في أمر. قضى حياته خادماً من الخدم لا سيداً من الأسياد. . . »[1].

لا تطيق هيلانة نفسها، وتزعجها فرديتها واستقلالها. وهي باحتقارها العميق لزوجها، إنما تكره ذاتها المستعبدة لأن الإثنين يرزحان تحت نير ثقيل من الإثم والتبعية ـ ولعل هيلانة كانت تستطيع أن تشعر بشيء من السعادة مع زوجها ولو كانت أكثر اتزاناً وأقل مازوشية ـ ولكنها كالصوفي يتوق إلى الفناء واجدة فيه سعادتها، مع فارق أن الصوفي يفني صفاته الذميمة ويحيا بصفاته الإيجابية الخيّرة ـ أما هي فعلى العكس تماماً، تريد أن تعيش بصفاتها الذميمة وترفض مزايا الاستقلال والنضوج والتحرر من كل تبعية طفولية. . .

وهكذا تضع هيلانة رسائل زوجها في مكانها البارد، في قبر كقبر زوجها كما يعبر الكاتب، وهذا يعني أن ذكرياتها وارتباطها به قد انتهيا بموته. وتصغي في الخارج إلى نواح العاصفة فكأنها تشاركها الحزن «لا على زوجها الذي لم ينشف ترابه بعد، بل على حبها الذي لم يبق منه إلا هذه الورقة الحقيرة التي تشد عليها بأصابع يدها اليسرى حتى التشنج»[2].

وفي النهاية لا بد من الإشارة أولاً إلى أن سعيداً لم يكن في قدرته أن يستولي على قلب هيلانة وإرادتها، لو لم تكن هي على أتم الاستعداد للرضوخ إلى الحب المأساوي، إلى القدر المازوشي الذي

---

(١) م ـ ن ـ ص ٥٨.

(٢) م ـ ن ـ ص ٥٨.

جعلها ضعيفة، جبانة، يتلاعب بها حبها كريشة في مهب الريح.

ثم أن مفهوم الحب ثانياً عند توفيق عواد مفهوم غريب، فهو وضع تحت عنوان قصته هذه العبارة «وامرأتي تحبني لأني قوي». وقد عرفنا في سياق تحليلنا، إن هذا النوع من الحب هو أبعد ما يكون عن الحب الحقيقي، ونضيف هنا أن هذا النمط من القوة السخيفة هو أبعد ما يكون عن قوة الشخصية التي يجب أن تتحلى - وهذا ما يأنف منه الكاتب طبعاً - بالقيم الأخلاقية والإنسانية، ولا يمكننا الفصل، في رأيي، بين سلطة القوة وقيم الأخلاق.

وأخيراً أن الكاتب الذي ملأ الآذان بقرقعة مغامراته النسائية، وما أكثرها، يتميز كما أسلفنا، بشخصية مريضة تقيم علاقة مع شخصية مريضة مثلها، ولا يتميز الأول عن الثاني إلا باختلاف الوجه الإيجابي للسادية عن الوجه السلبي للمازوشية. ونحن لا ندعي أن هذه القصة عاشها المؤلف بالفعل، فهي خلق فني بلا ريب ولكنه يعبر بالتأكيد، عن رغباته الجامحة التي تجد متنفساً لها عبر كتابة هذه الصفحات الأدبية، التي يطغى عليها، بدرجات متفاوتة، هذا المناخ السادي المازوشي - ويكفي مثلاً أن نقرأ قصة «الرسائل المحروقة» بالاستناد إلى تحليلنا هذا، كي نبين عمق التبعية والانهزامية في شخصيات عواد، الصادرة دون ريب عن لاواعيه النفسي[1].

---

(١) استلهم عواد قصة «الرسائل المحروقة» من خلال علاقته بزوجته أورطانس التي كانت تحب قبله فتى وديعاً يكتب لها القصائد الجميلة. ولكن سرعان ما هجرته وتزوجت الكاتب بعد لقائها به، إذ وجدت فيه شطرها القوي الذي تفني فيه ذاتها...

الفصل الثالث

قميص الصوف

(قصة قميص الصوف)

«إن الطفل في المدرسة يجب أن يتعلم أن يكون صامتاً ليس عندما يوجه اللوم إليه فحسب، بل عليه أن يتعلم أيضاً - إذا دعت الضرورة - أن يتحمل الظلم في صمت»

هتلر

لا تختلف الشخصيات في قصة «قميص الصوف» من المجموعة القصصية التي تحمل العنوان نفسهعن مثيلاتها من الشخصيات في قصص «الصبي الأعرج» - إنهم يتميزون بالضعف والاستسلام وعدم تحمل وطأة الذات بسبب من شعور بالذنب عميق في لاوعيهم ولذلك تراهم يلتذون بالعذاب أو يمارسونه على ضحاياهم ويعتبرون ذلك ذروة الحب أو فلنقل إنه نوع معين من الحب وقد تلون بألوان هذه المازوشية المأساوية - والحق أن هذا المناخ النفسي يختلف من قصة إلى أخرى وهو تارة ظاهر جلي وتارة أخرى محجوب مستتر يحتاج إلى تحليل الباحث كي يسفر عن قناعه. إلا أنه أبداً مناخ مرضي شاذ وابطاله مسحوقون مستعبدون لذواتهم التي تدفعهم أبداً إلى السلبية وتعذيب الذات ومن ثم إلى الهزيمة والانكسار.

وقصة «قميص الصوف» هي قصة ذلك الصراع الذي كثيراً ما نتلمسه في المجتمعات الشرقية بوجه خاص. إنه صراع الكنة والحماة والإثنان من

مجتمعين مختلفين ـ الأم أرملة توفي زوجها بعد سنتين من زواجها فربت وحيدها أمين وأبت أن تتزوج كي تقف نفسها على تربية وحيدها ـ إنها امرأة قروية بكل معنى الكلمة تعودت على الاستسلام وعبادة الرجل ، وقد انتقلت هذه العبادة بعد موت زوجها إلى ابنها أمين ـ وهي ككل عبادة بشرية تتضمن الكثير من المعاناة السلبية التي تصل إلى حد المازوشية السافرة. أما أوديت زوجة ابنها فهي من جيل ومن مجتمع مختلفين . أوديت فتاة بيروتية نشأت على قيم وعادات معينة . إنها لا تتميز فقط بالجرأة والمقاومة بل بالوقاحة المؤذية وحب التعدي الذي يصل إلى حدود السادية المرضية . يبقى أمين الحائر بين أمه وزوجته . إنه في الحقيقة يساير أمه ولكنه، عملياً ودون إرادة منه، ينحاز إلى جانب زوجته مع أنها هي التي تضطهد أمه مباشرة أو مداورة ـ في البداية عاش الثلاثة في بيروت ولكن الخلاف قام سريعاً بين المرأتين وبدلاً من أن تنتظر الأم من وحيدها أن يقف إلى جانبها إذا بها تفاجأ بالتعنيف من قبله ـ وقضى أمين ليلته إلى جانب زوجته وترك أمه تبكي وحيدة في غرفتها التي قامت في الصباح «وحملت صرة ثيابها وصعدت إلى القرية مخلوقة مهانة، أرملة شقية وأماً تذوق أفجع من الثكل»[1] .

وها هي أم أمين تنتظر زيارة ولدها في ليلة عيد الميلاد . إنه لم يزرها منذ سنة وقبل ذلك كانت زياراته لها قليلة شحيحة . وتعود الذكرى بها إلى زوجها وتأخذ في المقارنة بين زوجها وابنها . الأم تتطلع إلى صورة الإثنين على الجدار، وتلاحظ الشبه القوي بين الإثنين . إن أمين صورة طبق الأصل عن الأب لولا الشاربان . هذا الاختلاط في الشبه له ما يبرره من وجهة النظر النفسية . فهذه الأرملة التي لا تستطيع أن تعيش بدون رجل

(١) المؤلفات الكاملة ـ قميص الصوف ص ٧٧ .

تحيا لأجله وتخضع ضعفها لجبروته، أخذت في لاوعيها تماثل بين صورة الزوج وصورة الابن. لن نستطرد كثيراً في تحليل هذه الظاهرة. لكن ينبغي القول إن ثمة علاقة غريبة شاذة تجمع بين الأرملة وابنها، إلى حد أنها تتذكر بعض المواقف مع زوجها يجدر بها أن لا تستعيدها في علاقتها مع أمين، نلاحظ أولاً أن الأم تعتبر ولدها رباً للبيت بعد وفاة زوجها. قد يكون ذلك أمراً طبيعياً بالنسبة للأرملة، إلا أنه يتعدى الطور المألوف. فهي تأبى إلا أن تعامله كما تعامل زوجها وتضجعه إلى جانبها في فراش واحد، إلى أن تجاوز الخامسة عشرة فانفرد أمين بفراش له على كره منها[1].

الأم هنا ككل امرأة مازوشية لا تستطيع أن تعيش بدون الاعتماد على مبدأ ذكري ـ ولا نعني بذلك التشكيك بمحبة الأم التي وهبها الله أقوى عاطفة في الإنسان وهي عاطفة الأمومة بحيث نجوز لها اللامبالاة وبلادة المشاعر. كلا، لأن البون شاسع بين المحبة الناضجة المسؤولة والمحبة المازوشية، إن جاز التعبير، التي لا تستطيع في مطلق حال أن تعيش بدون الخضوع السلبي للرجل بحد ذاته، سواء أكان زوجاً أم ابناً. إنها محبة ترتضي لنفسها أن تكون خرقة وسخة يطؤها الرجل المعبود. وتستمر المماثلة بين الزوج والابن ـ المبدأ الذكري نفسه ـ فهي حين تدخل غرفة أمين لتقبله نائماً على السرير، تتذكر نفس الوقفة التي وقفتها مع زوجها فيما مضى، وذلك عندما غضب زوجها لأمر من الأمور. إلا أن الأم تبقى واعية متيقظة، على صعيد الوعي، بحيث تميز غاية التمييز بين الإثنين ولذلك تقول: «ولكن هذا ابنها وذاك زوجها، وابنها غير غاضب لأمر من الأمور، فلماذا لا ترفع اللحاف وتعانقه»[2].

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٦.

(٢) م ـ ن ـ ص ٧٧.

أما على صعيد اللاوعي فالأم تستمر في المماثلة بين الإثنين بدليل أنها تتذكر أن ابنها غير غاضب عليها كزوجها مع أن الإثنين مختلفان ـ هذا زوج وذاك ابن. والحق أن صورة الواحد تستدعي الآخر بصورة عفوية لا تدري الأم لها تفسيراً، وذلك لأنهما ينتميان إلى المبدأ الذكري الواحد ـ تقول: «زوجها لا يعاملها هذه المعاملة!.. لماذا هذه المقابلة بين زوجها وابنها؟ لماذا تختلط صورة هذا بذاك؟ ابنها لا يمكن أن يكون مثل زوجها»[1].

لن نستطرد، كما أسلفنا، في تحليل هذه الظاهرة المريبة الغريبة ويجدر بنا، قبل كل شيء، أن نعود قليلاً إلى الوراء، إلى علاقة الأرملة بزوجها لنتمكن من القبض على بعض أسرار الخلاف بينها وبين ابنها وزوجته أوديت.

لا شك أن شخصية المرأة، كبعض شخصيات عواد، مهووسة بنوع من الرجولة الجبارة ـ وقد رأينا، أن الكاتب نفسه، يتملكه هاجس غريب هو شعوره الدائم بنوع من العظمة والتفوق حيال المرأة التي يصفها باستمرار على أنها ضعيفة هزيلة. إنها عقدة تكمن في أعماق لاوعيه، لعل منشؤوها يعود إلى علاقة الأبوين غير المتكافئة ـ لقد انطبعت في ذهنه صورتان لم تفارقاه طيلة حياته: صورة أبيه الجبار، الآمر الناهي، وصورة أمه الضعيفة المعجبة بهذا الجبروت ولكن إعجاب الضعيف بكبرياء وعنفوان القوي. ولذلك يصف الكاتب، ببلاغة نادرة، علاقة أم أمين بزوجها ـ يقول:

«قضت مدة الزواج كلها وهي لم ترفع صوتها اعتراضاً. كان أميرها

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٧.

المطاع، وكانت أمته. أجل كان يقسو عليها بعض الأحيان فيصيح بها أو يرفع عليها يده، فلا تلبث أن تزحف إليه مستغفرة عن ذنب ربما كان هو مقترفه. وتحوم حواليه وتغسل له رجليه، أليس الرجل رأس المرأة كما يقول الإنجيل؟ أليس الرجل يعاني الحياة وأتعابها؟ فعلى من يفرج همومه وغمومه أن لم يكن على امرأته؟ إنها الآن تتذكر تدويرات عينيه فيها، وتحس صياحته في أذنيها حلوة، ويده عليها لذيذة. ليته عاش ليعنِّفها دائماً أو ليملأ البيت بأنفاسه دائماً»[1].

والعلاقة هنا، تتعدى المحبة الناضجة والاعجاب الواعي إلى حدود المازوشية البغيضة. ونحن إذ لا ننفي عظمة المحبة وتضحياتها وتجردها من الأنا، إلا أننا، بالمقابل، نقيم الفارق واضحاً بين المحبة التي تتجاوز نطاق الأنانية فتصل إلى الغيرية والتبادل العاطفي الخصب وبين هذه «الصوفية المازوشية» إن جاز التعبير، التي تتعبد إلى وثن هو إنسان وتحاول أن تهرق دماءها وكرامتها رخيصة أمامه، لا لشيء إلا لضعف أصيل يكمن فيها ويجعلها ترضخ لسلطة قاهرة هرباً من شعور بالذنب يراودها ـ إنه حب نرجسي ـ لارتباط النرجسية بالمازوشية دائماً ـ تكفيري، قائم على تضحيات غير منطقية وغير عقلانية. إنه، في الواقع، نكوص إلى مرحلة الطفولة أكثرمنه نمواً وتفتح شخصية. ماذا ننتظر إذاً من امرأة مهووسة بقوة الرجولة المزعومة؟ بل ماذا نرتجي من الابن وقد عاش في كنف هذه المرأة فعودته على الحنان المريض وعلى التبعية الذليلة؟ وعلى رغم أن أميناً قد أخذ شيئاً من طباع أبيه، إذ رفع يده مرة عليها كما كان يفعل الأب، ولكنه فقد جبروته بعد زواجه ـ ولا تبين القصة أسباب هذا التحول ـ فربما كان

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٦.

ذلك ردة فعل على التربية الغريبة التي تلقاها من أمه، أو حنيناً لاوعياً إلى الاستقلالية بعدما أحاطته الأم بعنايتها إلى حد الاختناق. وتدليلاً على ذلك أن الابن انفرد بفراشه بعدما بلغ الخامسة عشرة، وهو لو لم يقم بهذه الخطوة لتحول بلا ريب إلى شخص أوديبي لا يستطيع مجابهة الحياة. ولا ننسى أن الأم، بعد وفاة الأب، قامت على تربيته منفردة، ولذلك تشربت شخصيته بشكل لاواع هذه التبعية الغريبة. ومن هنا تحكم الأم هذا الحكم الصائب على أمين «هذا شأن أولاد هذا الزمان! هذا شأن المتزوجين في هذا العصر المتمدن: عبيد لنسائهم!»[1].

ولكن فات الأم أنها هي المسؤولة عن هذه العبودية بالذات لأن محبتها لولدها بلغت حد التملك الأناني. فهي تريده لنفسها ولا تريده، كما تقتضي المحبة الضحيحة لذاته ولذاتها في آن معاً، ولذلك تغار عليه من النساء لأن زوجته المقبلة ستشكل، سلفاً، منافسة لحبها وحنانها. وتتوهم أن الفتاة التي ستكون عروسه لم تقع عليها عيناها بعد. وإذ تتخيل أحياناً ملامح هذه العروس تعود فتطرد هذه الفكرة وتشعر بالذنب وتذهب إلى وحيدها تعانقه دون أن يعلم السبب. إنها، في الحقيقة، لا تريده أن يتزوج بسبب من تبعيتها العميقة للرجل، أي رجل، سواء أكان زوجاً أو ابناً ولأنها، في لاوعيها، تقيم مماثلة غريبة بين الإثنين...

وهكذا بذرت الأم مسبقاً، من حيث لا تدري، بذور الخلاف بينها وبين كنتها ـ إنها أسباب لا مباشرة، تعود إلى المناخ النفسي في هذه العائلة المضطربة. أما الأسباب المباشرة فترجع، بلا شك، إلى أوديت

(١) م ـ ن ـ ص ٧٢.

(٢) م ـ ن ـ ص ٧٦.

ابنة المدينة «المملوءة بشيطانات النساء»[٢]. أي بنـوع معين من النساء اللواتي يختلفن عن الأرملة المسكينـة التي يراودهـا دائماً شعـور التبعيـة والاستسـلام. إلا أن حظهـا من أوديت اختلف هنا عن حـظهـا من بـاقي النسـاء ـ لأن أوديت كانت تكن العـداوة لهذا النمط بـالذات الـذي تمثله الأم، بالإضافة إلى عتوهـا وتجبرهـا ورغبتها في أن تتحكم بـأمين، على الأقل من حيث علاقته بأمه.

ولم تكن أهداف أوديت مستحيلة التنفيذ. فالأم قروية لا تدرك شيئـاً من أسرار الحضارة مما يخلف شعوراً لدى الكنة بالتفوق والاستعلاء ـ فهي مثلاً لا تسرع في الحياكة وتتمنى أن تجيده مثل أوديت لأن يديها خشنتان لم تتعودا إلا التعاطي مع الأشياء الكبيرة الضخمة. وعندما قصدت بيروت بالسيارة، خيل إليها أن طيراً من الجن قد حملها على جناحيـه. وإذا كان هـوى الاستسلام يمتلك الأرملة البـائسة فـإن أهـواء التسلط تسيـطر على مشاعر أوديت إلى حد يبدو جمالها ممتزجاً بالوقـاحة هي وقـاحة التحـرر والانفلات اللواتي تتميز بها بعض فتيات المدينة. يقول الكاتب:

«جميلة ولكنه جمال لا تدري الأم أي قحة فيه ـ جمال لم تره قبلاً بين بنات القرية ـ أتراها لا تحبه لأنه غريب، أم لأن أوديت حين تتكلم تنعكس نفسها ذات الاهواء العديدة الجامحة على وجهها، فتنكره قروية لا تستطيع أن تفهم الجمال بلا سذاجة»[١].

وهكذا تكتمل مقومات الصراع بين الحماة وكنتها، وكلتاهما تختلفان في البيئة وفي الشخصية بالإضافة إلى التربية.

أما أمين فقد جعلت منه أمه ابناً فاتراً يهمل حقوق والدتـه، وينحاز، بطريقة غير مباشرة، إلى أوديت المرأة المتسلطة.

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٥.

ويبتدىء الخلاف الرئيسي في القصة، عندما يصل أمين وزوجته إلى القرية ليعيدا الأرملة في ليلة عيد الميلاد. الجميع متحلقون حول النار ولكن الأم جالسة على حشيتها بينما الآخران جالسان على كرسيين لأنهما غير متعودين التربع على الأرض. ولهذه الجلسة مغزاها البعيد ـ فالأم قروية لا تجد غضاضة في القعود على الحشية أما أمين فيبدو أنه نسي كونه فلاحاً في الأصل وأن الفلاحين لا يأنفون من هذه الجلسة البسيطة المريحة ـ ولا شك أن أوديت غيرت من طباعه وكرهته بعادات أهل القرى لأنها متخلفة في نظرها، وهي ابنة بيروت المتمدنة. الأم تشوي حبات الكستناء حملها ابنها معه من بيروت وتقدم حبة إليه وحبة إلى أوديت. لا شك أن الكنة يزعجها كثيراً الذهاب إلى القرية، لأنها بدورها تريد أن تتملك أمين وتبعد أمه عنه، ولذلك وجدتها فرصة سانحة عندما اعترفت الأم ببساطة القرويات أن للبلوط لذة خاصة ومرارة مستحبة غير الكستناء، فما كان منها إلا أن التفتت إلى حماتها وصاحت وقد انفلق فمها بالاستهزاء: «البلوط! البلوط مأكول الخنازير. إياك يا أمين أن تأكل منه»[1].

حقاً إنها لضربة موجعة وإهانة صريحة لا تليق بفتاة توجه مثل هذه الشتيمة إلى حماتها التي هي بمثابة أمها. إلا أن أوديت تشعر بالاستعلاء والاحتقار لهذه المرأة المسكينة التي نذرت عمرها ـ وبطريقتها الخاصة ـ لتربية ولدها، وهذا الشعور هو، بلا ريب، من مميزات الشخص السادي الذي لا يستطيع أن يتعاطف، أدنى تعاطف، مع ضحيته ويجد نفسه مظلوماً إذا تساوى به وعادلاً إذ جرح كرامته أو تفوق عليه. أوديت من نسل

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٣.

متحضر، أما الأرملة القروية فهي، في عرفها، من نسل الخنازير. لكن الأم تعرف أن معركتها خاسرة مع أوديت لسبب بسيط هو أن أمين لا ينتصر لها. والدلائل كثيرة على انحيازه، أقلها انقطاعه عن زيارته لها مدة سنة كاملة. لذلك لا تنبس الأم ببنت شفة. وهذا الصمت لا علاقة له هنا بتبعيتها واستسلامها. فهي لا تشعر بذلك تجاه منافستها أوديت بل هو صمت الأعزل أمام خصم مدجج بالسلاح. أما أمين فقد اكتفى بابتسامة بليدة ولم يتدخل لتقريع زوجته حيال هذه الإهانة الفظيعة. وحياده المنحاز بشكل غير مباشر، هو كما رأينا ثمرة السلبية التي تشربها من أمه، لأن شعور التبعية قابع في لاوعيه فهو أيضاً محتاج إلى أن يتبع زوجته كاحتياج الأم للذوبان في أوقيانوس الزوج.

وإذ تتابع الأم تقشير الكستناء وتنفض عنها الجمر بأصابعها، كعادة القرويات اللواتي جعلتهن البيئة الجبلية على شيء من الخشونة، تصبح أوديت شامتة بأصابع الأم أمام نعومة أصابعها، «يا ماما! لو كانت أصابعي مكان أصابعها لاحترقت»[1] ثم إذا هي ترمي حبة كستناء بعنف وترفع عقيرتها غاضبة «اتختارين لي الحبات الفاسدة». وهكذا، وبوقاحة لا متناهية، تهين أوديت كرامة حماتها على مرأى ومسمع من ابنها الذي يتناسى جروح أمه ويحاول أن يرضي زوجته فيقدم لها حبة لتتناولها. لكنها ترفض وتدعي الشبع. ولما مشى الثلاثة على الثلج في طريق الكنيسة ليحضروا قداس نصف الليل، أعلنت أوديت بسرعة أنها تشكو البرد وأنها ستقع مريضة بسبب هذه الليلة. وواضح أن البرد لا يزعجها بقدر ما يغضبها المجيء إلى القرية لمعايدة أم أمين. وتسأل أوديت زوجها بصوت

---

(١) م ـ ن ـ ص ٧٣.

خافت وقد امتـلأ حقداً إذا كـان قد أرسـل لوالـدته الخيـوط التي تنسجها قميصاً من الصوف لكن أمين يعترف بلهجة شديدة أنه هو الذي قدم هذه الخيوط . إنه موقف حازم ولا شك ولكنه لا يدل على استقلالية وعنفوان . أولاً لأنه موقف وحيد لم يتكرر وثانياً لأنه سكت إذ رأى أمه تتقدم نحوه فنزع معطفه ولف به جسد زوجته .

وبعد القداس تبادلت الأم وكنتها عناقاً جافاً . وبينما هي في الغرفة إذا بها تسمع جدلاً بين الزوجين . كـانت أوديت تضحك مستهـزئة بـالأم لأن مسحات البودرة ظاهرة في وجهها على اعتبار أنها أرملة كبيرة ولا تليق بها الزينة . وفي الواقع لم يكن ما وضعته الأم إلا دلوك البيض أي قشر البيض المدقوق والمعجون بشكل بودرة . كان أمين يحاول أن يعنف زوجته لكن لهجته كانت ضعيفة وأحست الأم أنه يسكت على كلمات من المفترض به أن لا يسكت عليها .

وهكذا تكتمل لوحة الصراع ـ الكنة تريد سحق حماتها وتحطيمها مع أنها بعيدة عنها وتعيش وحيدة في القرية . وهذه الرغبة الشرسة التي تنهشها هي ، كما رأينا ، من مقومات الشخصية السادية التي لا تشعر ببهجة الحياة إلا بالتفوق على كائن ضعيف مجرد من كل سلاح ومقاومة . أما الزوج فهو ربيب والدته التي عاشت طيلة حياتها مستسلمة ، راضخة ، تلتذ بالعذاب والألم فنشأ ابنها ذليلاً تابعاً لزوجته الوقحة . وبديهي أنها ما كـانت لتجرؤ على إهانة الأم لو لم تكن متأكدة سلفاً أنها تملكت عقل زوجها وإرادته كي تخلو لهـا السـاحـة . أما الأم فهي قـد حصدت ـ بـدون تعمد ـ مـا زرعت ولـذلك حينمـا أرادت أن تعطي قميص الصـوف لابنها وهـو في السيـارة وتقدمت كي تقبله ، إذا بأوديت تعطي الأوامر للسائق كي يتحرك ، فشعرت بأنها أصبحت أرملة من جديد ، وذلك لأنها فقدت المبدأ الـذكري الـذي

تعتمد عليه، فقدت في آن معاً زوجها وابنها ـ وقد خامرها هذا الشعور من قبل، بشكل غامض، عندما ذبحت ديك دجاجاتها فسكت صياحه سكوتاً أبدياً. لقد ذبحت الرجولة في ابنها عندما قضت على الأنوثة في كيانها.

الفصل الرابع

العذارى

(قصة الحياة)

«الحرية المطلقة للرغبة تعني إنكار الآخرين وإلغاء الشفقة»

البير كامو

في قصة «الحياة» من مجموعة «العذارى» دلالة بليغة على احتقار الحياة الإنسانية حتى لو كانت تخضع لسنة من سنن الطبيعة ألا وهي حتمية الموت ـ وليست الأعمال اللاأخلاقية المشينة التي تدل على دناءة نفس هي ما تثير غضب الكاتب واحتقاره، بل ما يحنقه حقاً ويفجر فيه نشوة القوة والتفوق هو مشاهدته لحياة ضعيفة عاجزة تقاوم الموت ـ من هنا يجوز لنا أن نعتبر أن استمتاع الكاتب بتلك النشوة هو، في الواقع، استمتاع رخيص، مبتذل، لأنه لا يقوم على تعادل في موازين القوى بقدر ما يتأسس على انتهازية تستغل الفرص لصالحها لتبني أمجادها على انقاض الغير.

تتحدث هذه القصة القصيرة عن إنسان محتضر يلفظ أنفاسه الأخيرة ـ الجميع في المنزل ينتظرون نتيجة الصراع الدامي بين الحياة والموت ـ ولكلمة انتظار هنا مغزاها العميق في هذه القصة، فكأنهم في ورطة سببها لهم المحتضر الذي يقاوم طلائع الموت عبثاً. وما جدوى المقاومة إذا كان سيموت بعد ساعة أو بعد ساعات؟ إنه مهزوم سلفاً وأن مقاومته هي مقاومة الضعيف لجبروت الموت، لذلك ترى الجميع ينتظرون نتيجة الصراع بفارغ الصبر، دون أن يظهروا أدنى تعاطف مع المحتضر الذي يعتبرونه،

بطريقة لا شعورية، ضعيفاً لأنه وقع في قبضة الموت الرهيبة. إنهم مشغولون بأشياء تافهة ولا يخطر ببالهم أبداً هذا الإنسان الذي يمت لهم بصلة القرابة. هم يهتمون بأوراق النعي ويتجادلون على الارث ويتقاسمون الأمتعة ويتنازعون الفرش والسجاد والأواني . .

وإذ تعود الحياة قليلاً إلى المحتضر ينحنون فوقه «ويفتحون عيوناً ملأى بالبلاهة، وأفواهاً تريد أن تلتوى باللوعة»[1]. إنها بلاهة من صدم بحقيقة لا يتوقعها من إنسان صنف نهائياً على أنه ضعيف لا أمل منه حيال قوة أعتى منه. ولذلك تراهم يمثلون دور الحزين الملتاع. ولكن أعصابهم تهدأ من جديد ويفكرون في قرارة نفوسهم «ويقوم الأموات من قبورهم؟ إن هذا الرجل قد مات»[2].

هكذا يحكمون سلفاً على موته أو بالحري يتمنون موته دون رجاء أو عطف، وكما يقول الكاتب «كأنهم يكرهون أن يحيا وأنا أعلم أنهم يحبونه، وأراهن أنه كان رجلاً طيباً»[3] أما عن سبب هذه الكراهية والمحبة، فقد عودتنا الشخصيات العوادية أن تثير فينا الشكوك دائماً ـ وهو مع ذلك سبب واضح بسيط ـ كان أهل المحتضر يحبونه ما دام على قيد الحياة صحيحاً معافى، أو بتعبير أصح ما دام قوياً في أنظارهم لم تسقط عليه لعنة الضعف التي تجر إلى الاحتقار والإضطهاد. وهم الآن يكرهونه ويفكرون بتقاسم تركته لأنهم وجدوه أعزل ضعيفاً أمام جبروت الموت ـ وهنا يحق لنا طبعاً أن نشكك في قيمة هذه المحبة التي تلاشت وانتهت فجأة أمام سرير الموت ـ ويجوز لنا أن نطعن في تعلقهم بالحياة ما دام

---

(١) المجموعة الكاملة ـ العذارى ص ١٤٨.

(٢) م ـ ن ـ ص ١٤٨.　　(٣) م ـ ن ـ ص ١٤٨.

يصدر عن عبثية خفية لا تؤمن بجدوى الكفاح ولا تحترم سنة الله في خلقه فتؤولها على أنها ضعف وعجز يثيران الإمتعاض والكراهية.

وتستمر المأساة التي يحولها الأهل إلى مهزلة فكأن الضحية تستحق هذا الجزاء لذنب اقترفته هو ذنب الضعف الإنساني أمام حتمية الموت. وليس هذا فحسب بل إن الأهل ينزعجون من صراع المحتضر الطويل مع الموت، كأنهم يحملونه مسؤولية هذا الإنزعاج. «الأهل قد اتفقوا على التابوت وشكله وثمنه، واتفقوا كذلك على اقتسام التركة، والكاهن قد فرغ من صلاته، فماذا ينتظر الميت لكي يموت»[1]. لذلك تركوه وقاموا يشربون القهوة وأخذوا في تبادل الأحاديث التي لا تتناسب أبداً مع الموقف الرهيب الذي سيقفه كل إنسان على هذه الأرض. إنهم يتحدثون عن القهوة المرة والحلوة وعن الطقس الممطر، مما يدل على أن شخصيات عواد تفتقر دائماً ـ كما عودتنا ـ إلى أبسط مشاعر التعاطف مع الضحية المزعجة في نظرهم، كأنها الوحيدة التي تمثل أمام ملك الموت، أما هم فلا يضعون أنفسهم مكانها لأنهم أقوياء لا يزالون على قيد الحياة، بعيدين عن تلك اللحظة المهيبة.

ولكن من بين أفراد الأهل جميعاً تشذ الزوجة في شعورها الإنساني المتعافي، الشعور الذي يميز الإنسان كإنسان لم تتشوه إنسانيته، ولم يستعبده شيطان السادية الذي ركب شخصيات عواد. «وتأتي الزوجة وتحتضن زوجها ـ الذي لم يجمد في حياته على احتضانها مثل هذا الجمود ـ وتناجيه بصوت حار حلو، ثم تصيح وتلطم وجهها»[2]. أما سائر

---

(١) م ـ ن ـ ص ١٤٦.

(٢) م ـ ن ـ ص ١٤٨.

النسوة فلا شك أنهن يتميزن أيضاً بالضعف الشديد والعبثية المنسحقة، لأنهن يتعبدن لجبروت القوة وقد افتقدنه في شخص المحتضر «فهن ينتظرن موعد العويل بفارغ الصبر»(1).

يبقى الكاهن والطبيب وهما شخصان غريبان عن العائلة. الأول يقوم بواجباته الدينية بحرارة فائقة يشير إليها الكاتب بطريقة نشتم منها رائحة السخرية «الجميع ينتظرون نتيجة الصراع بين هذه الروح... وبين الموت المقبلة طلائعه على سحنة هذا الكاهن الذي يثقب السقف بنظراته وتضرعات يديه»(2). الكاتب هنا يؤول بل يشوه حركات الكاهن التي تدل على تعاطف مع المحتضر فيتحول خشوعه الإنساني إلى أمر مزعج يثقب السقف فكأنه يلمح إلى عبثية الصلوات بل سخافتها طالما أن الضحية سائرة إلى الموت لا محالة.

أما الطبيب فهو كما يفسر الكاتب يمسك ساق المحتضر كأنه يمسك بساق غير بشرية ثم يتركها تقع على الفراش كالخشبة. إنتهى! سينتهي بعد ساعة يقول الطبيب. هنا نلاحظ، أيضاً، هذه البرودة العاطفية التي تميز شخصيات عواد، والتي لا تظهر إلا حيال كائن عاجز حتى لو كان يخضع لسنة الله والطبيعة. كل شيء يؤول بالضعف حتى الإحتضار الذي يراه بعض الأدباء على أنه أكبر مقاومة إنسانية لجبروت الموت رغم أنها تنتهي دائماً بالفشل.

وأخيراً نصل إلى الكاتب نفسه الذي يعاين مشهد الإحتضار وقد ارتأينا تأخير الكلام عليه لأنه نادراً ما يقحم نفسه في سياق قصصه. إنه يبدو في البداية واقفاً يدخن سيكارته دون اكتراث، وهو يلاحظ ما يجري حوله كأنه

---

(1) م - ن - ص ١٤٨.

(2) م - ن - ص ١٤٨.

ينحاز إلى مواقف الأهل الغريبة ـ ولا عجب، فتوفيق عواد سيد من تعبد للحياة والقوة كما يفهمهما من منظاره الخاص ـ وشيئاً فشيئاً يخرج الكاتب عن حياديته ويتبنى موقفاً عوادياً قد لا تجده، من حيث الظاهر على الأقل إلا عند توفيق عواد نفسه: «على أنني، أنا أيضاً، لا أحب أن يقوم من فراشه. لا أريد أن أتصوره إلا في رقدته الأخيرة... ثم أقبضه من يده وأشد فلا يحس، فلا أدري أية قسوة تدفعني إلى الشد أيضاً، وأمضي في الشد حتى التعب... وهو لا يتحرك نكاية بي»[1].

لا يريد الكاتب أن يقوم المحتضر من فراشه لأنه، في العمق، يحتقر أية مقاومة يبديها الضعيف أمام قوة طاغية ـ ولا تنحصر المسألة هنا في الشخص المحتضر، بل تتعداها لترمز إلى قضية النضال بحد ذاتها ـ فهو يجد نفسه منساقاً إلى الإعجاب بالقوي الجبار واستخفاف الضعيف المكافح دون أن يكلف نفسه عناء التفريق بين سلطة الحق وسلطة القوة. فالقيم الأخلاقية لا علاقة لها البتة بنشوة القوة، لأنها لا تتولد عنده من مقارعة القوي، بل في احتقار الضعيف محقة كانت قضيته أم باطلة. وعندما يتردد في أعماق الكاتب هذا السؤال الغريب: لماذا يقاوم هذا الضعيف العاجز سلطان الموت؟ فكأنه يشكك في مقاومة كل ضعيف لم ينتصر بعد، إلى حد أن مشاعر العبثية واليأس تتملكه فيجد نفسه يحتقر كل قوة صغيرة ناهضة ويحكم عليها سلفاً بالفشل لأنها لم تثبت كيانها بعد. هذا مع العلم أن تاريخ الثورات والإصلاحات في العالم شاهد بليغ على أن قوة الخير الضئيلة استطاعت، بفضل الكفاح والإيمان من الإنتصار على قوى شريرة عاتية، لا يحلم به ذوو النفوس الضعيفة المنجرفون في تيار القوة والاستبداد.

---

(١) م ـ ن ـ ص ١٤٨.

إن مشهد الإحتضار لا يحتمل تأويل الكاتب هذا وقد يتعداه إلى إثارة مشاعر وتأملات يختبرها كل إنسان أمام نهاية الحياة ـ ومع ذلك، فهو يصر على رؤية المحتضر إنساناً عاجزاً يفترض به أن ينتهي بسرعة لأن احتضاره يخنق الكاتب ويزعج الآخرين ـ لذلك يشد على يده بقسوة ويمضي في الشد حتى التعب، وإذ يدرك أنه صائر إلى الموت يتملكه الإمتعاض من هذا المحتضر الذي لا يتحرك نكاية به. إنها القسوة السادية نفسها التي يتميز بها عالم توفيق عواد، وقد انقلبت الموازين فبدا المحتضر ظالماً والحاضرون مظلومين.

ولكن ماذا يرى الكاتب من معاني الموت على وجه المحتضر؟ إنه لا يرى إلا ذبابة «تعود إلى عينه وتنقر فيها نقراً، كأن ما بي بها من شهوة القسوة التي لا أعرف لها سبباً في نفسي ـ أما هي فقد تكون راتعة في خير من رزقها»[1] فهو هنا يستعدي على المحتضر الذباب نفسه الذي ينقر في عينيه كأنه يثأر لنفسه من هذا الإنسان الذي يرفض أن يموت. والكاتب هنا يتعاطف مع الذباب الحي الذي يجد رزقه في عين المحتضر أكثر مما يتعاطف مع إنسان شبيه له بالإنسانية، يكن له مع ذلك، قسوة لا يدرك لها سبباً. إنها قسوة المصاب بجنون القوة، ذلك الجنون الذي يدفعه إلى احتقار ما لا قوة فيه، دونما اكتراث طبعاً لقيمة أخلاقية ثم الإعجاب بل الركوع أمام كل جبروت لأنه يتضمن في نظره دلائل الحياة.

وبعد أن ينشغل الكاتب برزق الذباب أكثر من انشغاله بحياة المحتضر الذي يسلم الروح، يثير انتباهه من كل ما يرى ويسمع عرس ذبابتين اجتمعتا على أنف الميت، تحقيراً له طبعاً، وأخذا يصدران «أغنية لطيفة

---

(١) م ـ ن ـ ص ١٤٨.

تخرج من تصفيق تلك الأجنحة الصغيرة»[1]. هكذا تؤدي عبادة القوة، عند عواد، إلى سماعه أغنية الذباب على أنف الميت، فيجدها «لطيفة» ويعجب من تصفيق «أجنحة الذباب الصغيرة». كم يبدو الكاتب شاعرياً في هذا المقام، وكم هو متعلق بالحياة ـ عفوا حياة الذباب ـ وقد أفنى عمره في العبِّ من ملذاتها. أن الذباب، أحقر كائنات الطبيعة، أصبح بالنسبة له لطيفاً وجميلاً، لا لشيء إلا لأنه على قيد الحياة بينما الإنسان المحتضر قد وقع في براثن الموت فأصبح شيئاً حقيراً ينبغي للحياة ـ ولو حياة الذباب ـ أن تعيش على انقاضه. فكأنه يقيم المعادلات الآتية: القوة ـ كما يفهمها ـ أفضل من الضعف بما فيه ضعف الموت ـ والقوة هي الحياة، إذاً الحياة أفضل من الموت. وحياة الذباب أفضل من حياة إنسان محتضر لأن القوة في حياة الذباب والضعف في احتضار الإنسان، والنتيجة أن الذباب أجمل وأقوى من الإنسان المحتضر والميت.

وهكذا تغيب عن باله صورة الإنسان الذي يعاين احتضاره، فلا يذكره بما يشير إلى ترحم أو حزن وإنما ينشغل عن العويل الذي ملأ البيت، بسماع أغنية العرس، عرس الذباب، أغنية الحياة الحيوانية الحقيرة والبشعة والتي «تنتصر» و«تعيش» ـ نقصد عيشة الذباب ـ على أنقاض حياة بشرية تواجه الموت. ولهذا المشهد رمزيته عند الكاتب. فالضعيف يجب أن يسحق حتى لو كان محتضراً، مع أنه كان رجلاً طيباً بشهادة الجميع ولم يؤذِ أحداً من الحاضرين. ولكن القضية تتعدى مسلسل الأذى ورد الفعل. أنه الجنون العوادي الذي يؤول ما لا يحتمل التأويل ويتوسوس مما يعتبره ضعفاً. فالحياة للأقوياء الذين يعيشون على أشلاء الآخرين أو على حسابهم. أما الضعاف فهم كائنات حقيرة لا يستحقون الحياة وأفضل من

---

(١) م ـ ن ـ ص ١٤٩.

الميت الذباب الحي الذي لا يزال على قيد الحياة.

إن توفيق عواد هو، في العمق، إنسان ضعيف يقشعر رعباً كما رأينا، إذا وجد إنساناً فقيراً أو متسولاً أو ذا عاهة، لأنه يجد ملامح نفسه العميقة في هذه النماذج البائسة ـ فلو لم تكن تهدد اعتباره لذاته لما قاده جنون القوة إلى احتقارها وسحقها ـ ولذلك تراه يضطهدها، بدلاً من أن يتعاطف معها أو يتفهم ظروفها، وذلك كي يطرد عن باله صورته الهزيلة العاجزة القابعة في لاشعوره . إنه، كما يقول في كتاب «العذارى» نفسه ببلاغة نادرة، يشفق على نفسه كي لا تسقط في مهاوي الضعف. يقول في خاطرة موجزة سماها «الشفقة القصوى»

«رآه كسيحاً، صورة الإنسان فيه مشوهة، فآواه في بيته.

في اليوم الأول رثي له

في اليوم الثاني ابتعد عنه

في الثالث خاف منه

وفي الرابع تناول فأساً وقتله

شفقةً على نفسه»[١].

وأعتقد أن هذه الخاطرة تختصر كل شخصية وأدب توفيق عواد. إنه يخاف على نفسه من الضعف ولذلك يرتد عليه فيمعن فيه تنكيلاً وتعذيباً، أي أنه موقف مازوشي ينتهي بسادية غريبة. ولذلك يحق لنا أن نؤمن أن القوة التي يمجدها عواد، شكل آخر من أشكال الضعف الذي رفضه ولكن بقي أسيراً له حتى النهاية.

ولقد حاول في أدبه، بطريقة لا شعورية، أن يصور لنا اشمئزازه

(١) م ـ ن ـ ص ١٦٠.

وحقده على هذا الضعف، إلا أنه ـ وكما يعترف في مواضع عديدة ـ لم يكن يصور إلا نفسه ولم يكتب إلا عن ازدواجيتها المتناقضة ـ إن تعلقه بالحياة نابع، في التحليل الأعمق، من خوفه منها. وإن جنون العظمة هو، عند التحقيق، جنون الضعيف الذي يسعى إلى تجاوز ذاته عبر طريق القسوة والإستبداد. وإن من يتعبد، أخيراً، للقوة كي يسحق ما يعتبره ضعفاً، سيرتضي، طبقاً لهذا المنطق، إن تستعبده القوة فتسحقه.

الفصل الخامس

مطار الصقيع

(قصة أعمى القنطرة)

«جوهر الإنسان يتمثل في التناقض الكامن في وجوده: إنه جزء من الطبيعة إلا أنه يتجاوزها»

(اريك فروم)

تتجلى في قصة «أعمى القنطرة» من مجموعة «مطار الصقيع» نزعات القسوة والسادية متمثلة بالقطرب زعيم الإشقياء في الحي الذي يضطهد الأعمى ويحتقره. أما الكاتب نفسه، أحد أبطال القصة عندما كان تلميذاً يتلقى العلم، فيبدو متعاطفاً متضامناً مع الأعمى الذي يتحمل مصيره بشجاعة ويتصدى للأشرار بجرأة نادرة المثال. فالقطرب هنا ـ بالإضافة إلى مرون زوجة الأعمى ـ هو الشخصية الرئيسية التي تتلذذ بتعذيب الأعمى باعتباره كائناً ضعيفاً غير جدير بالحياة، ويكمن هذا الضعف طبعاً، في العاهة التي أصيب منها بدون إرادة منه أو حيلة.

وتبتدىء القصة بدايتها الفعلية عندما يلتجىء الكاتب إلى قنطرة الأعمى محتمياً من المطر. ولأنه صغير يتفتح على الحياة فقد أدهشته هيئة الأعمى وحركات يديه في تقشيش الكراسي. وينشأ التعاطف بين الإثنين، إذ ينبهه هذا الأخير على موعد مدرسته، إلا أنه يخاطبه بصوت كله رقة وحنان لم يعهده الصبي من أبيه «لم يكن في صوته شيء من التأنيب الذي في صوت أبي إذا تأخرت في الخروج من البيت، وإنما كان فيه لطف

وحنان، وكان واضحاً أنه يدعوني بـذلك إلى مغـادرة الدكـان، فقد كـان المطر هداراً»[1]. وهكذا يماثل الصبي، بصورة لاوعية، بين الأعمى وأبيه إلى حـد أنه يمكن القـول، أن الأعمى، كان إلى حـد ما، بـالنسبـة إلى الصبي، بديلاً عن الأب القاسي. وتتوطد العلاقة بين الإثنين لأن الأعمى لم يكن منطوياً على نفسه بل كان يسأل الصبي عن شؤونه الخاصـة، عن دروسه وألعابه، وهذا الأخير كان يقاسمه بعض الحلويات التي كانت تزوده به أمه، وهذا يتم، طبعاً، في غياب زوجته مرون التي كانت تتـرك البيت لتعمل خادمة عند الناس، ولا تعود إلا في الليل، مما يتيح لنا الإستنتاج أن الأعمى لم يكن متفقاً فقط مع زوجته، بل كان يراعي خـاطرهـا ويتجنب إغضابها.

وتتوثق العلاقة أكثر فأكثر بين الإثنين عندما يشاهد الصبي الأعمى بعد فتـرة أقفل في أثنـائها الـدكان، وإذ يسـأله عن السبب يجيب الأعمى أن العمل متوقف. ولأول مرة يناديه الصبي «بعمي عبده» ويحس بالدمع يطلع في عينيـه. إنه يستمـر، بطريقـة لاوعية، في ممـاثلة الأعمى بمثال الأب البديل، وما الحنان الذي يجمعهما إلا شاهد ورمز لعلاقة خفية يحل فيها الأعمى، وقد أصبح العم عبده، محل الأب والكـاتب محل الإبن. إلا أن ذلك يجري بصوره مقنعة غير سافره. وبعد ذلك يمزق الصبي ثلاثة كراسي من أثاث البيت ويعطيها للأعمى كي يصلحها. وهنا تحضر شخصيتان لا بد من حضورهما كي تتوضح هذه العلاقة الخفية. الأم التي تضرب الإبن لفعلته ولكنها تعطيه المال الذي ادخرته كي لا يعلم زوجها بالأمـر. وهي هنا تمثل صورة الوالدة الحنون المعطاء التي تلبي رغبات الإبن مع شيء من

---

(١) المؤلفات الكاملة ـ مطار الصقيع ص ١٩٩.

القسوة ولكنها قسوة الحنان لا قسوة الصرامة والإستبداد. وتحضر أيضاً شخصية الأب الذي ينقطع عن الكلام مع الإبن فور علمه بالحادثة، الأمر الذي يظهره بالنسبة للإبن على شيء من القسوة. ولا ننسى أن الكاتب هنا يستحضر صورة أبيه بالذات في هذه القصة[1]، مما يجعلنا نستنتج أن الخيال فيها يترجم رغبات دفينة قابعة في نفسية الكاتب، ولكنه يعود فيستدرك وينصف أباه ـ عندما أخبره فيما بعد ـ أنه إنما أراد أن يعده للحياة القاسية التي لا تحتمل الرحمة وكثيراً ما ينقلب المعروف فيها إلى ضده.

وكيفما دار الأمر، فالصبي في القصة لم يتلقَ الحنان الكافي من أبيه مما جعله يتعلق بالأعمى ويتضامن معه في المعركة التي خاضها ضد القطرب. فقد كان هذا الأخير يجمع عصابة من الأشقياء ليتعدى على أولاد المدارس مما يحملنا على الإستنتاج أنه يشعر، في قرارة نفسه، بالحسد والحقد في آن معاً تجاه هؤلاء الأولاد الذين تهيئهم الحياة لمستقبل لامع. أما القطرب فسيظل كما هو إنساناً مهملاً على هامش الحياة، يبسط سلطانه على عدد من الفتية على شاكلته، وبستمد قوته من مهاجمة الغير والعدوان. ولكن القطرب هذه المرة لم يكن يريد التعدي على الطلاب. لقد جمع عصابته وأخذوا يدقون على صفائح التنك صائحين مشهرين بالأعمى: «أعمى مرون يا مجنون! أعمى مرون با بو قرون!». والقطرب يظهر هنا على أنه شخصية سادية بامتياز، تختار ضحيتها من أضعف الكائنات كي تصب عليها نقمتها وتتلذذ بتعذيبها. لكن الكاتب يفاجئنا بشخصية الأعمى التي تتولى الدفاع عن نفسها بجرأة نادرة وببراعة لا مثيل

(١) راجع في حصاد العمر ص (٧١٠ ـ ٧١١) مسألة خلافه مع أبيه عندما أفلس المتجر الذي فتحه له فانقطع أبوه عن مخاطبته أسابيع طويلة.

لها، على رغم أنه ضرير لا يرى خصمة. لقد أعطى الصبي عصاه ليدافع عن نفسه وأخذ يهاجم العصابة بقوائم الكرسي الذي يحمله. ليس هذا فحسب، بل أخذ يدعو القطرب، إن كان شجاعاً، أن يتقدم لمنازلته. هنا نلمس، بعمق، خطأ الشخصية السادية، فالقطرب يعتبر الأعمى مثلاً غير جدير بالحياة ويتوهم أن من واجبه ـ إن صح التعبير، وهو الشخص القوي المبصر ـ مهاجمة الأعمى الذي يعتبره ضعيفاً والتلذذ بتعذيبه.

ولكن العم عبده لم يكن، في العمق، ضعيفاً أو جباناً بل هو، على عكس القطرب، إنسان يتحلى بشجاعة لا تُضاهى، وقد استطاع، بمعاونة الصبي ورفاقه، أن يهزم العصابة.

أما القطرب، وهو القوي البصير، فلم يستطع منازلة الأعمى وجهاً لوجه، بل أنه حمل حجراً كبيراً من حافة الطريق ليهوي به على رأسه. ولكن الأعمى لم يسكت بل حطم كرسيه على رأس القطرب الذي وقع على ظهره يعوي. وهكذا يبدو العم عبده، على نقيض القطرب تماماً، إنساناً شجاعاً، على عماه، يتصدى للعصابة ويدحرها. أما الأخير فيظهر شخصاً خسيساً جباناً يلجأ إلى الأساليب الغادرة. لقد توهم أن الأعمى ضعيف لأنه مصاب بعاهته، وأراد مهاجمته فإذا به يبدو أشجع من المبصرين. أما القطرب فهو، عند التحقيق، الشخص الضعيف الذي لا يستحق شرف الحياة لأنه حقير تعوزه الشهامة والشجاعة وعظمة النفس. ولكن الشخص السادي الذي لا ينظر إلى هذه الأمور بهذا المنظار، لأن عجزه العميق يحرك دوافع القسوة لديه فيفهم الآخر سطحياً، ويعتبر كل شخص مصاب بعاهة ضعيفاً يجب القضاء عليه. مع العلم أن الأعمى يكسب لقمة عيشه بعرق جبينه، أما القطرب فهو إنسان كسول غير قادر على تحمل مسؤوليات الحياة واتخاذ حرفة شريفة يعتاش منها.

بعد هذه المعركة المظفرة يشعر الكاتب ـ وعن حق ـ أن لجراحه حلاوة لم يذقها في حياته. إنها لذة الظفر رغم الجراح والصعوبات، وإنها نشوة الكرامة التي يتذوقها الإنسان النبيل وقد رفض أن يمرغ نفسه في الطين والأوحال ـ ولهذا يبدو الكرسي على رأس الأعمى وكأنه يرقص، وتظهر الشمس الغائبة باهرة تلقي وهجها العجيب على القناطر.

هذا ما يتذكره الكاتب وقد أصبح رجلاً عندما يعود إلى الحي نفسه، فيرى قناطر البيوت القديمة تغيب لتحل مكانها مسوخ من البنايات الحديثة التي تُبنى على أنقاض الماضي، وإذ يسأل إبن عمه عن مصير العم عبده، يُفاجأ بأن القطرب قد قتله ذات يوم في دكانه، ولكن الروايات تختلف، فمنهم يقول أن القتل بدافع من السرقة وآخرون يقولون أن علاقة غرامية قامت بين القطرب ومرون زوجة الأعمى التي زجت في السجن. وتنتهي القصة عند هذا الحد، إلا أنها توحي بعدة استنتاجات، منها أن القطرب تمكن ربما من الأعمى غدراً، بسبب عاهته، ومنها أن دافع القتل لا يعود إلى السرقة والأعمى لا يملك شروى نقير من متاع الدنيا وإلا لما زجت مرون في السجن ولماذا كانت تترك البيت ولا تعود إلا في الليل ولماذا كان الأعمى يتجنب إغضابها فلا يأكل من الحلوى التي يقدمها الصبي إلا في غيابها.

وهكذا تكتمل اللوحة السادية بكل تفاصيلها، فالقطرب يخون الأعمى مع زوجته ويشهر به ثم يقتله. أما مرون فلا تتميز كثيراً عن القطرب، إن لم تتفوق عليه. حقاً أن شخصيتها غير واضحة في القصة، ولكن عوامل الفقر والعمى ليست كافية كي تدفع مرون إلى الخيانة ـ فهي أيضاً تتصف بحالة من الضعف والعجز لا تعيها تمام الوعي، فتصب نقمتها وقسوتها على زوجها الذي لم يتخل يوماً عن مسؤولياته في يوم من الأيام

على رغم فقره وعماه. القطرب ومرون في القصة، شخصيتان ضعيفتان ولكنهما لا يدركان بوضوح أبعاد ضعفهما، ولهذا يلجأان إلى القسوة والتعذيب. أما الأعمى فهو إنسان نبيل وشجاع ولكن خطأه يكمن في زواجه من مرون الذي أدى إلى هزيمته وموته، ولولاها لما لقي هذا المصير المفجع إذ الإثنان، في العمق، متناقضان وهذا التناقض لا بد أن يؤدي إلى النفور والتباغض ثم إلى الخيانة وقد انتهت بقتل الأعمى. ومرون هي في الواقع أقرب إلى القطرب منها إلى أية شخصية، لأنها لو لم تكن على شاكلته لما أحبته، فالحب في تحليله الأخير، يفترض التشابه فالتمازج. أما شخصية الصبي، وهو الكاتب هنا، فلا تخلو من العظمة والشهامة لأنها تقيس الأمور بمقياس الصحة النفسية لا بمقياس الشذوذ والإنحراف. إنه لا يحتقر الأعمى لأنه مصاب بعاهة، بل يتعاطف ويتضامن معه. إلا أن السبب في ذلك يعود إلى اعتبار الأعمى بديلاً عن الأب لأنه منحه شيئاً من الحنان والصداقة افتقدهما الصبي في علاقته بأبيه. أضف إلى ذلك أن شخصيته لم تتبلور بعد ولا يزال محكوماً بسلطة البيت والمدرسة، الأمر الذي يسهل عليه التعاطف والتماهي وهذه هي الصفات عينها التي يتميز بها الصبي، لأنه هو أيضاً، مظلوم ومحكوم بالسلطة ولكنه يقاوم كي يتحرر ويؤكد ذاته.

لقد تعاطف الكاتب مع الأعمى، رغم احتقاره للفقراء وأصحاب العاهات، لأنه شخصية نبيلة شجاعة لا ترضخ للضيم بل تتصدى للأشرار وتهزمهم هزيمة منكرة. ومع ذلك تكمن في شخصيته سوسة الضعف ألا وهي زواجه غير الموفق من مرون التي لا تشابهه في النبل والشجاعة. ولا ندري إذا كانت مسايرته لها نوعاً من الضعف أو ضرباً من التكيف وتجنب المشاكل. ولكن الثابت أن مرون هي كعب أخيل - إن جاز التعبير - في شخصية الأعمى رغم أنها واقعية إنسانية إلى أقصى الحدود. ولذلك لم

ينتصر العم عبده في النهاية بل لقي هذا المصير المفجع. فلعنة الضعف لا ترحم وكأن الكاتب قد عاتبه على ضعفه هذا بقتله على يد القطرب الذي لم يلق القبض عليه لأن نجاته ترمز لا شعورياً إلى تحرره من هذه اللعنة رغم أنه شخص حقير في منظارناالنفسي. ولعلها المرة الأولى التي يقحم فيها الكاتب نفسه في سياق قصة متضامناً مع أعمى دون أن يفصح عن دوافع ساديه لديه، ولكن علينا أن لا ننسى حاجة الصبي العميقة إلى بديل لا شعوري عن الأب يتطابق مع الحالة النفسية التي يعيشها. باعتباره شخصاً لم يستقل بعد في شؤون حياته، حالة الضعف في مرحلة الصبا ولكن أيضاً الرغبة الشديدة في مواجهة الصعوبات بشجاعة. فجاءت شخصية الأعمى تجسد له هذا الضعف الذي يتخطى ذاته بالإقدام والشجاعة. ولكن تضامن الكاتب مع الأعمى محدود، لأن رحيله عن الحي، لأسباب معينة، يرمز في العمق إلى انفصاله الوجداني عنه الذي ينتظره قدره المحتوم. فلو استمرت إقامته في الحي لكان يتحمل، لا شعورياً، عبء هذا الضعف الذي يرفضه بكل قواه. ولذلك كان رحيله المخرج المناسب كي لا تتطابق الشخصيتان في المصير الفاجع.

وأخيراً، نكرر أن الشخصية السادية تستمد قوتها من ممارسة سيطرتها على الضعيف ـ وقصة «أعمى القنطرة» تبين بوضوح أن الضعف الظاهري لا يدل على حقيقة الشخص العميقة ـ فالإنسان السادي هو، عند التحقيق، الشخص الأضعف لأنه لا يؤمن بتوازن القوى، وساديته هذه قد تتحول إلى مازوشية مقيتة تجاه شخصية أقوى منه، بساديتها طبعاً. وتكمن قوته في عجزه وجبنه وخساسته، لأنه يستغل الظروف لصالحه ليمارس على ضحيته حقدها، مع إنها لم تلحق به الأذى. ولكنه الحقد على النفس

الذي ينقلب على الآخر فيذله ـ ولذلك يعتبر الكثير من علماء النفس أن المازوشية هي الأصل في شخصية السادي التي تميل إلى القساوة كي تتخلص من شعور عميق بالذنب يراودها في اللاوعي، فتجد في تعذيب الغير أداة تطفىء بها نارها المتأججة، فتستكين، إلى حد ما، المآزم النفسية وتريح بالها من مواجهة الذات وهي المواجهة الأصعب والأنبل في الحياة.

الفصل السادس

الرغيف

«حكمت سيفي في مجال خناقها
ومدامعي تجري على خديها»

(ديك الجن)

«الرغيف» رواية اللبنانيين ـ كما تخيلها الكاتب ـ أثناء الحرب العالمية الأولى التي هلك فيها ثلث الشعب اللبناني جوعاً. إلا أن «الرغيف»، كسائر نتاج عواد، تحمل بصماته وطابع شخصياته. ويظل الصراع النفسي، السادي المازوشي، مهيمناً في علاقة القاهر والمقهور والمضطهد والمضطهَد. ولا يقتصر هذا الصراع بين الأتراك واللبنانيين، وهو تاريخياً له ما يبرره، إذ لا نجد جيشاً مغتصباً يعامل البلد المحتل معاملة إنسانية، ولكنه صراع يتعدى هذا النطاق ليحتدم ويبلغ أوجه بين وردة كسار وعائلة زوجها أو بين زينة وحبيبها سامي ولكن بصورة خفرة ولا واعية.

وفي مايلي عرض سريع لأبرز الأحداث والشخصيات في الرواية قبل مباشرة التحليل لأبرز أبطالها.

سامي عاصم الثائر في وجه الجيش المحتل يحب زينة التي تزوره حاملة له الزاد إلى معقله في «مغارة الخورية». وزينة تتحمل مع جدها وأخيها طام عسف خالتها «زوجة أبيها» وردة كسار التي تشي ـ على ما

يبدو ـ بسر عاصم فيلقى القبض عليه ويساق إلى الديوان العرفي في عاليه، ثم يفر مع شفيق أفندي العلايلي، رئيس الحراس، إلى الحجاز حيث تنطلق الثورة العربية الكبرى.

راسم بك يضطهد كامل أفندي الذي سبّ الدولة التركية، فيكون نصيبه الفلق الموجع. ولكن كامل أفندي ينضم إلى صفوف الثوار. الضابط التركي يحاول إغراء زينة ـ حبيبة سامي ـ والتعدي عليها، فيهربها جدها أبو سعيد إلى بيت إبن عمها طانيوس، إلا أنها تعود إلى راسم بك وقد نضجت فيها معاني الوطنية فقتلته بعد أن أوهمته أنها ستستجيب لرغباته.

طانيوس وزينة يؤلفان العصابة البيضاء التي تسلب الأغنياء المحتكَرين لتطعم الشعب الجائع ـ طانيوس يحب زينة التي لا تميل إليه بسبب نزعته الفردية ولأنها تحب سامي. خليل المعلا، الجاسوس اللبناني الذي يعمل لصالح الدولة التركية يقتل على يد زينة بعد أن يعترف لها أن سامي لم يمت ـ وردة كسار تجن بعد مقتل راسم بك واقتيادها إلى السجن، فتعيش بعد خروجها منه، مع إبنها طام ملحمة الجوع والتشرد وتنتهي بموت وردة بصورة مريعة وقد انشبت أسنانها في فخذ أبي زيد الذي يعمل في دكانها، وكان قد نال نصيبه من الاضطهاد في سجون عاليه.

وبعد اندحار الجيوش التركية في معارك عديدة، يستشهد شفيق العلايلي ويتبعه سامي عاصم ولكن ينجو كامل أفندي الذي ينقل إلى زينة نبأ مصرع حبيبها. وتنتهي الرواية بجلاء المحتل وزينة تمسك بعود الصليب الذي أعطته إلى حبيبها لينقذه من الموت، وهي ذاهلة حزينة وسط بحر الجماهير الهازجة بفرحة الإنتصار.

شخصية وردة

يتمثل في شخصية وردة مركب النقص الذي يتميز بحاجتها إلى الرضوخ والتذلل أمام سلطة عليا قاهرة. ومركب التفوق الذي يدفعها إلى الغرور والسيطرة على من هم أدنى منها. إنها، في الواقع، ضحية أبيها الذي كان يعيش في أميركا منصرفاً إلى لذاته الرخيصة من أكل وسكر وكسل. ولما أرسلتها أمها كي تحمل هذا الأب الأناني على التفكير بها وببناته الثلاث، لاقت منه فنون العذاب وأخذت تشاطره حياته الشقية وتقاسي منه السب والضرب والعذاب. إن شخصية الأب الأنانية والسادية انطبعت ملامحها في نفسية وردة ولذلك لم تسلم عائلة زوجها سعيد كسار من حقدها وانتقامها. ولأنها عاشت في نيويورك، موطن الحرية بالنسبة إلى بلد محافظ كلبنان، فقد اكتسبت الكثير من الجرأة والوقاحة والغرور البغيض. «وانبسطت لها حرية المعاشرة في نيويورك بعد سجن الخفر في وطنها الأول، فاكتسبت مرحاً في مزاجها لا تعرفه القرويات، وجرأة في الحديث ينكرنها وغروراً كثيراً»[1].

ولما تعرفت إلى سعيد كسار بعد موت زوجته الأولى زاهية ورجعت معه إلى لبنان، أخذت تتسلط على العائلة الجديدة، يساعدها في ذلك الحقد الذي تشربته من أبيها والغرور الذي اكتسبته من أميركا. والغريب أن وردة أسمت أبنها باسم طام وذلك على إسم ناظر المعمل الذي مكثت فيه سنتين متواليتين، مما يشير، من طرف خفي، إلى علاقة مريبة بين الإثنين، وهو الأمر الذي أزعج الشيخ أبو سعيد، أب زوجها.

إن شخصية وردة مبنية على جدلية تميز أبطال عواد هي جدلية

---

(١) المؤلفات الكاملة ـ الرغيف ص (٢٢١).

الرضوخ والسيطرة ـ إنها ترضخ، راضية مسرورة لراسم بك ضابط المنطقة وللجنود الأتراك، مع أنهم يحتلون بلادها ويجوعون شعبها. وهي تمارس أبشع أساليب الإضطهاد على عائلة زوجها بعد وفاته. فكأنها مسكونة بهاجس العذاب والتعذيب الذي يقطع صلة التعاطف مع الآخرين.

إن أناها الفردي يتضخم فلا تصب اهتمامها إلا على نفسها وعلى منفعتها بقطع النظر عن أية رابطة أخلاقية أو وجدانية. ولذلك أخذت تكيد لكنتها، أم سعيد، حتى ألحقتها القبر وجعلت تضطهد زوجها وإبنته زينة (من زوجته الأولى زاهية) وجدها، أبشع أنواع الإضطهاد.

ولم يكن من عادات القرية أن تفتح النساء دكاناً من الدكاكين ويتعاطين البيع والشراء. لكن وردة لم تكن تحفل بهذه الأمور وجعلت من الدكان، كما يقول الكاتب، حانة بمطعم، بمقمرة، إرضاءً لمنفعتها واستدراراً لعطف الجنود الأتراك ـ ولأموالهم طبعاً ـ وبخاصة استرضاءً لراسم بك.

وحثت وردة إبنة زوجها زينة لتكسب عرق جبينها بواسطة اثنين: العيب أو الدم. أما العيب فلأنهاتريد من زينة أن تجالس الجنود الأتراك كي تتضاعف أرباح الدكان «ولو جارتها زينة فيما تشاء لكانت الآن من الأغنياء، ولاستطاعت أن تسترهن البيوت والأرزاق كما يفعل ابراهيم بك فاخر في بكفيا»[1]. أما الدم فلأنها حملت زينة على قطع مسافات بعيدة، حاملة السل على كتفها، لتبيع في بيروت بعض الفواكه. لكن هذا كله لم يكن يرضي حقد وردة، فلم تسلم الفتاة من اللعنات وشد الشعر واللكمات أو الشتائم تكيلها لها ولجدها العجوز الضعيف، حتى كادت يوماً

(١) م ـ ن ـ ص ٢٢٢.

أن ترفع يدها عليه بعد زيارة زينة لحبيبهـا سامي في الـديوان العـرفي في عاليه. «ولكن الشيء الذي ما يزال يحز في نفسها [أي نفس زينة] أن وردة أشـركت الشيخ في التبعـة فرفعت يـدها عليـه وأوشكت لـولا الحيـاء أن تضربه. . .»[1].

ويبدو أنها كانت تكن حقداً على سامي عاصم، الثائر في وجه الدولة التركية، فتصب عليه اللعنات وتدعو له بالشنق لأن الـدرك لم يكن يتورع عن التحقيق معها وعن بعثرة محتويات المحـل ـ ولعلها وراء إفشـاء سره وإلقاء القبض عليه ـ وفي الرواية إشارات خفية إلى دور وردة المشبوه في وقوفها ضد رجل وطني كسامي وتزلفها للضابط التركي راسم بك.

إلا أن الشخص الذي يستذل غيـره ويخضعهم لسيطرتـه، يشعر في لاوعيـه، بحاجـة إلى الخضوع إلى سلطة عليـا كي تهـدأ مشـاعـر القلق والإحساس بالذنب. والثابت علمياً أن تضخم الأنا الفردي يعرض صاحبه لنوبات من القلق والإكتئاب الشديدين. ومن غير راسم بـك يحلو لـوردة الخضوع له، مع أنه يمثل دولة محتلة أنزلت بإخوانها اللبنانيين أبشع أنواع العذاب. ولكن وردة لا تبالي بقيم كالوطنية والإنسانية، فهي مجرد ألفاظ لامعنى لها. ولذلك كانت تفخر أمام الناس بأن راسم بك صديقها وصديق إبنها طام. وعندما دخل دكانها «عدته وردة شرفـاً عظيمـاً وحامت حـواليه تحار ماذا تقدم إليه تودداً واستعطافاً»[2].

وعندما طلب راسم بك زينة لم تنزعج الخالة بل عدت هـذا الطلب نعمة من السماء. إن وردة، كأغلب الشخصيات التي درسناها. تستخف

---

(١) م ـ ن ـ ص ٢٤٩.

(٢) م ـ ن ـ ص ٢٣٤.

بالقيم السامية كالحب والعائلة والشرف، إذ تدوسها جميعاً إرضاءً لمنفعتها وتلبية لحاجتها اللاوعية إلى الرضوخ والإستذلال: «راسم بك يريد زينة - هذه نعمة من السماء! وفركت وردة كفيها سروراً - الضابط يريد... ها هو إذاً يتوسل بنفسه إلى التقريب بينه وبينها. وأي وسيلة خير من زينة التي لا يقع بصر أحد عليها إلا جذبته سمرتها وفتنته عيناها. فليس في قلب زينة من الحب الذي كان يشغلها من قبل ويشمخ برأسها إلا ذكرى لن تلبث حتى يحل محلها النسيان. ويثبت اعتقاد وردة في ذلك خبرتها السابقة حينما كانت في أميركا، والمعرفة التي تدعيها تامة بالنساء وبشؤون العشق والغرام...»[1].

وهكذا تتصور وردة سائر النساء على شاكلتها، مجردات من القيم والأخلاق، يمتهنَّ الحب ويسعين وراء المال ويتزلفن ذوي النفوذ والطغيان. ولذلك كانت فجيعة وردة بالضابط الجديد، بعد مقتل راسم بك، فجيعة لا تحتمل - إذ قضي على مورد رزقها الوحيد وزج بها في السجن مع إبنها طام. ومع أن الكاتب يبالغ قليلاً فيجعل وردة تفقد عقلها دون أن يمهد لهذا الجنون سابقاً، فإن ذلك ليس مستحيلاً على شخصية متسلطة، كشخصية وردة، تعيش لهدف واحد هو تعذيب الآخرين وإخضاعهم لسيطرتها.

وهكذا تتحطم وردة في النهاية بعد أن عانى منها الجميع مختلف أنواع الشرور. بمن فيهم أبو زيد الذي كان يعمل عندها في الدكان ويراقب الطريق كي لا تفاجأ برجال الدرك. وقد تكون نهايتها متوقعة لأن الحياة تأبى التطرف إلى ما لا نهاية. ووردة كانت شخصية متطرفة حتى السادية - حتى الجنون...

---

(١) م - ن - ص ٢٦٩.

أما جد زينة، أبو سعيد وحمو وردة، فهو شخصية طيبة في الرواية، إلا أنه غريب الأطوار لأنه يستسلم لشذوذ كنته دون أن يبدي مقاومة تذكر. ومع أن فلاحي القرى يعتزون بكرامتهم بل بشرفهم وبنوع من الهيمنة يمارسونها على النساء، فإن أبا سعيد لم تحدثه نفسه في يوم من الأيام أن يتصدى لوردة. والحجة أنه شيخ متقدم في العمر ليست حجة كافية بل إنها واهنة، لأنه ليس عاجزاً أو مشلولاً كي يستسلم لشرور وردة. إن فلاحي القرى يثأرون لكرامتهم إذا ما أهينوا، فكيف إذاً كانت وردة تضرب زينة ترغمها على ارتكاب أمور مشينة تأباها الأخلاق، فضلاً عن أنها السبب في موت زوجته أم سعيد.

لذلك تمادت وردة في إهانة الشيخ لأنها، في أعماقها، تحتقر الشخص الضعيف الذي يستسلم لاعتداءاتها، وتحترم من يتصدى لها، لا بل هي تعجب بمن يلجمها ويضبط شكيمتها لأن هدفها في الحالتين إما لذة الرضوخ أو لذة السيطرة. والحقيقة أن أبا سعيد وسائر أفراد العائلة لم يدركوا سر شخصية وردة، ولذلك نالوا جزاء ضعفهم من التعذيب والتنكيل فنوناً عديدة.

شخصية زينة:

تبدو زينة في المرحلة الأولى من الرواية فتاة صابرة على ذل العيش، تحنو على جدها وعلى أخيها طام. إنها فتاة قروية تعاني من ظلم خالتها، فتقطع المسافات البعيدة لتبيع الفاكهة ولا تسلم، مع ذلك، من الضرب والإهانات. إلا أنها تستغل نزولها إلى بيروت لتزور حبيبها سامي عاصم المختبىء في مغارة الخورية. وزينة لا تحب سامي فقط بل إنها معجبة بمثاليته الثورية، وتساعده، خفيةً، في تحقيق بعض أهدافه. إنها تظهر

جرأة نادرة واستهانة بالمخاطر كبيرة، وذلك على رغم صبرها واستكانتها إلى خالتها. ولعل حبها لسامي أمدها بالكثير من الشجاعة والوعي النادرين بالنسبة للفتيات القرويات المكبلات بسلاسل ثقيلة من الأوهام والتقاليد الخاطئة. لذلك يتغلب حبها على المخاوف التي تنتابها، فتزور سامي عاصم السجين في الديوان العرفي بعاليه. وخطوتها هذه تعتبر جبارة فريدة من نوعها، لأن أي شاب، في مثل وضعها، قد يحجم عن زيارة هذه المعتقلات الرهيبة فكيف بزينة وهي الفتاة القروية الخفرة التي قد تتعرض لمشاكل لا يحمد عقباها.

وتبدأ المرحلة الثانية من حياتها عندما يشيع الأتراك نبأ مقتل سامي عاصم بعد هربه. وفي الحقيقة أن سامي لم يلقَ القبض عليه ولم يشنق، بل تمكن من الهرب مع رئيس الحراس شفيق أفندي العلايلي وهو عربي مثله يتوق إلى تحرير بلاده. ولذلك تتحولَ زينة من نعجة وديعة إلى لبوءة مفترسة ـ وقد ساعدها على هذا التحول إبن عمها طانيوس، الثائر في وجه الأتراك والمجوعين، وهي تذهب بكل جرأة إلى بيت راسم بك، الضابط التركي، وتوهمه أنها تستجيب لرغباته، ولكنها تقضي عليه حفاظاً على شرفها وعلى كرامة بلادها. وتتابع زينة مسيرتها الثورية وتكتسب الكثير من الجرأة وتتعاطف تعاطفاً عميقاً مع ضحايا الجوع المرعبة. وتظل محتفظة في قلبها بحبها الثمين لسامي عاصم ولذلك لا تتجاوب مع حب طانيوس وخاصة أن الأخير يتحلى بنزعة ثورية فردية، هي على نقيض ما تتمناه زينة وما يقوم به حبيبها الزاحف مع الجيش العربي في الصحارى البعيدة لتحرير البلاد العربية من نير الأتراك.

إن زينة شخصية مثالية بلا ريب أو هي على الأقل شخصية تتوق إلى الصفاء المثالي. ولكن إذ عدنا بالذاكرة إلى الشخصيات العوادية التي

تختلط عندها غريزة الحيـاة بغريـزة الموت، بحيث لا يمكن التمييـز بين الحب والحقد، فإننا نجد أن زينة، على رغم نقاوتها المثالية، لا تشذ عن هذه القاعدة.

تراود زينة أفكار غريبة تطل برأسها من بئر اللاشعور. إنها بعد زيارتها لسامي في سجون عاليه، وعندما تتذكر أشباح المشانق التي قد يعلق عليها حبيبها، لا تشعر بالحزن الخالص أو بالخوف على المصير بـل يخالجهـا شعور غريب فتحس بعذاب شبيه بـاللذة أو بلذة شبيهة بـالعذاب. يقـول الكاتب: «إذا عادت إليها أشباح المشانق ارتعدت فرائصها وضعفت حتى لكأنها طفل صغير، فتعض اللحاف وتخنق صراخها، واجدة في الحالين عذاباً مدغدغاً كاللذة ولذة لها وخز العذاب»[1].

حقاً أن زينة تخاف هنا على حبيبهـا سامي ولكنـه ليس خوفـاً عاديـاً كالذي ينتاب الناس الأسوياء، وحقاً أن زينة تتألم لحبيبها ولكنه ألم غريب بل شاذ، لأن من يخاف على حبيبه الموت، لا يشعر مطلقاً بعذاب يدغدغ الحواس كأنه اللذة...

لا شك أن أغلب شخصيات عواد تتميز بنكوص طفولي. إنهم أطفال في العمق ولذلك يلذ لهم تعذيب غيرهم واجدين في ذلك لذة كبيرة. ولو أن زينة شخصية ناضجة لما راودها هذا الشعور الغريب الشاذ. إنها ترتعد وتصعق كأنها طفل صغير، وبدلاً من أن تألم لحبيبها تنطوي على نفسها وتجتاحها حالة نفسية اختلط فيها الايروس بالثاناتوس، غريزة الحياة بغريزة الموت، الحب بالحقد، فكأنهـا يلذ لها، في الـلاوعي، أن ترى حبيبهـا مشنوقاً ولكنها تشعر بوخز الضمير فتتألم. ومن هـذه الجدليـة، بين اللذة

---

(١) م - ن - ص ٢٦٤.

التي تستشعرها لموت حبيبها وبين إحساسها بالذنب، تكونت هذه الحالة الشاذة، حالة العذاب الشبيه باللذة واللذة الشبيهـة بالعـذاب، وهي، في الواقع، لا تدل أبداً على حب ناضج يتوجه إلى ذات المحبوب، بل على حب نرجسي يتخذ من الآخر موضوعاً لإشباع رغبات دفينة.

وتكررت هذه الحالة عندما رأت جثـة حبيبها ـ كمـا أشاع الأتـراك ـ مرمية أمامها. إن أي إنسـان طبيعي لا بد أن تجتـاحه مشـاعر عـديدة من الحب والخوف والألم واللوعة، ولكن زينة تملكتها حالة شبيهة بالنـرفانـا الهندية، هي أقصى ما تبلغه الرغبات اللاواعية وقد تحققت، فانتقلت من مـرحلة الـزمن العـادي إلى الـزمن الأبـدي، كمـا يُقـال، أي إلى ذروة الإحساس بالزمن واستشعار الغبطة المطلقة التي تملأ الكيان.

يقول الكاتب: «كانت تشعر بمثل السرور يدغدغ جلدها وهي واقفة أمام جثة من تحب. سرور غريب، نـاعم، بارد، لم تشعـر بمثله قط ولم يخطر لها ببال. إنها تشعر به على خطوتين من ميت، فكيف إذا كان أعـز إنسان لديها! ولبثت ثانيةً عنقها، معلقة بصرها به. لو بقيت الأبديـة واقفة وقفتها تلك لما تحركت لها يد، ولا انفتح لها فم، ولا اضطربت في نفسها حاجة ولا شهوة ولا حسرة»[1].

إن غريزة الموت عند زينـة تختفي ما دام سـامي قويـاً، ثائـراً بوجـه الأتراك. إنها تحبه حباً خالصاً لا تشوبه شائبة طالما لم تضعف سلطته، أما حين تجده ميتاً أمامها، مع أن هذا الموت كان بسبب قضية وطنية كبيرة نذر نفسه لها، فإن غريزة الموت تشرئب من بئر اللاوعي فيخالجها أمام الجثة سرور غريب، ناعم، بارد، لم تشعر بمثله قط ولم يخطر لها ببال. وبديهي

(١) م ـ ن ـ ص ٢٦٧.

أن لا يخطر على بالها ما دام سامي معافى قوياً، أما الآن فإنهـا تلتذ، من حيث لا تدري، برؤية جثة الحبيب فكأنها تتمنى له الموت بقدر ما ترجو له الحياة. هذا المزيج بين الحب والحقد، بين غريزة الموت وغريزة الحياة، هو من أبرز مميزات الشخصيات العوادية. والغـريب أن زينة لا تبكي ولا تعول ولا تراودها مشاعر عنيفة بل نلاحظ أنها هادئة هدوءاً غريباً حتى أنها لا تشعر بحاجة أو حسرة. إن رؤية الجثة لا تفجر لديها المشاعـر الغيريـة المتوجهة إلى الآخر، بل المشاعر النرجسية ولذلك فهي لا تتحسـر على موته ولا تطلب حاجة أو ترجو أمراً، لأن كل رغباتهـا جميعاً تحققت الآن وتشابكت دوافع الموت والحياة معاً. إنها هـادئة تلتـذ بهذا المنـظر السار وتنفتح لها كوة الأبدية فتبلغ ما يشابه حالة النرفانا الهندية لأن المشهد أمامها هو أقصى ما تتمنى فتاة كزينة عانت الكثير من ضعف والدها وجدها الشيخ ومن تسلط خـالتهـا. إن المـازوشيـة التي تشـربتهـا في طفـولتهـا طبعت شخصيتهـا بهذا الـطابع الغـريب، إلى حد أنهـا تصبح سـادية أمـام جثة الحبيب. وهذا أقصى ما ترجوه الشخصيات العواديـة، في أدب يعبّر عن نفسيـة صاحبـه المضطربـة، المتقلقلة، التي تؤول المفاهيم والتجـارب الخاصة تأويلاً غريباً. فالحب عندها حقد، والقساوة رحمة والتسلط على الضعيف قوة وما إلى ذلك...

ولو تحرينا بدقة شخصية زينة وهي تقوم بمهمة وطنية كبيرة، هي قتل الضابط التركي راسم بك، لوجدنا أن المثالية التي يضفيهـا المؤلف على بـطلته، تكشف ـ كـالعادة ـ عن جـوانب لا شعوريـة تشي بنقـاط ضعف رهيبة. إن زينة توهم راسم بك أنها نسيت حبيبها سـامي لكي تتمكن من قتله، ولكنها أحياناً تفشل بإقناعنا بهذه الخطة إذ تبدو فعلاً أنها استجابت لإغـراءات راسم بك، نـاسيةً أنهـا تخون حبيبهـا، الثائـر الوطني، أمـام الضابط المحتل الذي يتعاون مع بني جنسه للقضاء على حبيبها وعلى كل

الوطنيين: «ثم أرسل ساعده فلفهـا به وألقـاها على صـدره، فاستسلمت لقبلته في سعادة من غير هذه الدنيا»[1].

وهكذا انستها سعادتها حبيبها وعائلتها ووطنها جميعـاً. وهذا الحب الذي يتملك فؤادها يتبخر فجأة أمام رجل سفاح، لا لمميزات خاصة فيه، بل لأنه رجل وهي فتاة قروية ولكن سليلة عائلة كسار المعروفة بالرضـوخ والإستسلام. «فوضعت المسـدس على المكتب وخطت إليـه مسحورة، واتكأت على حافة السرير فشدها إليه، فأحست بحرارة فراشه ناراً تدخل إليها حتى الصميم وتطلع شعلاتها إلى وجهها فتحرقه»[2].

وهكذا نعود دائماً إلى ملامح الشخصيات العوادية التي لا تؤمن بغير القوة. فها هو راسم بك أمامها كل جبروته ولذلك تخطو إليه مسحورة. إنه سحر القوة التي تضعف أمامها زينة لأنها تعتبر كل رضـوخ إلى القوة حبـاً جارفاً ما بعده حب. والحق أن زينة عانت نوعاً من التردد أو الصراع وقـد استطاعت، في النهايـة، التغلب على رغباتهـا فقتلت راسم بك. إلا أن عبارات الكاتب واضحة جلية وهي تجعلنا نشك كثيراً في عمق حبها لـه وإخلاصها، لأن شخصيتها لم تنضج ولـم تتخلص من الرغبات الطفوليـة اللاواعية، تلك الرغبات التي تجعلها تستمرىء رؤية جثة الحبيب، وتلتذ بقبلة من محتل مجرم ترفعها إلى غير هذه الدنيا.

شخصية سامي عاصم:

أما سامي عاصم فهو من الشخصيات الرئيسيـة بلا ريب، وقـد أراده

---

(١) م ـ ن ـ ص ٢٧٥.

(٢) م ـ ن ـ ص ٢٧٦.

الكاتب ممثلاً لعنفوان الثائر وتدله العاشق، ولكن الناحية الثورية تطغى في الرغيف على الناحية العاطفية لارتباط حياته بأحداث سياسية ووطنية هامة استقطبت اهتمامه بعيداً عن حبيبته زينة كسار. يلوم سامي نفسه عندما كان قابعاً في مغارة الخورية لأنه ينتظر الزاد من فتاة تقطع مسافات بعيدة لتصل إليه، ولأنه ينظم القصائد الطنانة ولكن دون مشاركة ثورية فعالة. ولكنه يتحدى الجنود الأتراك الذين داهموا مغارة الخورية بكل ثقة وعنفوان ولا يطاطىء جبينه. وتتغير المعطيات إلى حد ما حين يزج به في السجن، لأن سامي ليس بطلاً ملحمياً لا يناله النقص وإنما هو ثائر وطني مؤلف من لحم ودم، وككل إنسان تتذبذب معنوياته بين القوة والوهن ولكن دون أن يمس هذا جوهر كرامته في الصميم. ولذلك نراه أمام المحقق التركي رشدي بك يدافع عن قضية وطنه ولا ينكر التهمة بل يقبلها بكل شرف وكبرياء، بل أنه يتعدى نطاق الدفاع فيشتم رشدي بك لأنه محتل غاصب. ومع أن هذا الأخير ينكل به في غرفة التعذيب، إلا أنه بقي مؤمناً بهدفه ثابت الجنان، لا يعترف ولا يقدم أية تنازلات، على رغم الحمى الرهيبة التي انتابته وألوان الألم الجسدي والمعنوي التي تحملها في معتقل عاليه.

والغريب في شخصية سامي أن طيف زينة يكاد يمحى في خياله وذاكرته عندما يفر من السجن وينضم إلى قوافل الثوار العرب الزاحفين في وجه الطغيان التركي. إن فكرة الحرب وهاجس الثورة يستقطبان كيانه بحيث لا يدعان مكاناً لعاطفة الحب حتى يحق لنا أن نتساءل عن عمق هذه الرابطة التي تشده بزينة.

وثمة ملمح آخر غريب في شخصيته، لا يشذ به عن باقي الشخصيات العوادية وهو إيمانه الجبار بفلسفة القوة الذي يذهب به إلى حد قتل رفيقه في النضال إذا وقع جريحاً، وذلك كي لا ينكل به الأتراك، وهذا الإيمان

هو ما اصطلح عليه كل من سامي وشفيق العلايلي على تسميته بـالعهد، لأن الإثنين يتعاهدان على أن يقتل واحد منهما رفيقه إذا سقط جريحاً في أرض المعركة، ولكن الرواية تثبت أن العرب تقهقروا بداية، في معـركة الطفيلة، ولكنهم سرعان ما انتصروا فهل من موجب كي يطلب من زميله سامي أن يطلق عليه الرصاص؟ أم أنه الإيمان بجبروت القوة الذي يشيد به الكاتب، على اعتبار أن شفيقاً أضحى هو الطرف الضعيف، في حين أن سامي لا يزال سالماً معتزاً بكامل قوته؟

«وكـان شفيق شعر بحـركة سـامي وأراد أن يتثبت منها، فلوى بـرأسه صوب تلك اليد الرهيبة الرحيمة، وارتعشت شفتاه: العهد. وقبل أن يكمل كانت الرصاصة قد انطلقت فاختلج لها قليلاً ثم هدأ... تطفو على وجهه في الموت أجمل ابتسامات الحياة»[1].

وهكذا يعود توفيق عواد إلى عقيدة القوة المزعومة، فيحلو له أن يجمع المفردات المتناقضة التي تعبر، بدون وعي منه، عن متناقضات شخصيته. فيـد سامي رهيبـة ورحيمة، وعلى وجـه الموت تـظهر أجمـل ابتسامـات الحياة ـ ويقول أيضاً في موضع آخر: «ويفكر [أي سامي] بشفيق ويتذكر وجهه في تلك الساعة الأخيرة: العهد ويدوي في قلبه رجع الرصاصة التي أعطى بها الموت من أعطاه بالأمس الحياة»[2].

إن سامي عاصم، هنا، يترع كأس الموت لشفيق الذي كان قد نجاه منه في معركة سابقة. تبدو المفردات والمعاني المتنـاقضة أيضـاً في هذا المقطع، وقد أشـرنا سـابقاً إلى أن الشخصيـة العواديـة تتميز عن غيـرها

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣١٥.

(٢) م ـ ن ـ ص ٣١٦.

بـارتباط غـريزتي المـوت والحياة بشكـل وثيق إلى حد لا يمكننـا الفصل بينهمـا. فالحقـد يبدو عنـده حباً والحب حقـداً والانهزاميـة قمـة الغـرام والتعـذيب ذروة الرحمـة. إنه القـدر العـوادي الـذي لاحق أغلب آثـاره وانتظمها جميعاً وأعطاها هذا الطابع الغريب الذي يمجده الكاتب على أنه ذروة عشق الحياة، ولكنه عند التحليل، يبـدو صادراً، كمـا أسلفنا، عن رغبات لا شعورية متناقضة ولكن متآلفة هي الرغبات المازوشيـة الساديـة التي تؤول مفاهيم القوة والضعف والعدالة والقساوة تأويلاً عوادياً، أفصح عنه المؤلف صراحة في سيرة حياته (حصاد العمر) وتجلى، مداورة، في أغلب قصصه ورواياته.

الفصل السابع

طواحين بيروت

«الاخرون هم الجحيم»

سارتر

لا تختلف «طواحين بيروت»، في بنية أشخاصها، عن سائر نتاج عواد. فأبطالها، في أغلبهم، ينقادون إلى غرائزهم، يستخفون بالمعايير، ويرفضون حكم العقل. إنهم، بتعبير آخر، ينحازون إلى مبدأ اللذة على حساب مبدأ الواقع. أما سر هزيمتهم الكبيرة فيعود إلى رغباتهم المازوشية اللاواعية التي تجعلهم متطرفين، رافضين دون هوادة، وعلى استعداد دائم لتحدي صخرة الواقع فيرتطمون بها ويفشلون، كأنما قدرهم الفشل وكأن لغتهم تتمثل في أهوائهم المنفلتة دون حسيب أو رقيب ـ لقد كانوا جميعاً، ذرات في طواحين الواقع الذي سحقهم بصلابته. وعبرة الرواية تكمن في خيبة الفردية المتطرفة، وفي انخذال الثورية لأنها بنت الإنطواء والتقوقع، وليست حصيلة التفاعل الخصب بين الخيال والواقع، بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع.

وقبل أي تحليل، نستعرض، بلمحة سريعة، أبرز الشخصيات العوادية في هذه الرواية التي تعد، وبحق، أعظم ما كتب عواد في حياته الأدبية.

تامر نصور: والد تميمة وجابر ـ يسافر إلى أفريقيا ويقضي فيها السنوات

الطوال متحملاً حرها وأمراضها ـ يضطر إلى الزواج من فتاة أفريقية وينجب منها بنتاً هي عائشة ـ يزج في السجن بسبب تهمة ألصقت به.

آمنة: زوجته ـ تعاني الأمرين من تصرفات إبنها جابر الذي يبدد مال أبيه ومن إبنتها تميمة التي فقدت شرفها في بيروت. تصاب بالفالج في نهاية الرواية.

تميمة: طموحها أن تتابع دراستها في بيروت رغم تحذيرات بل تهديدات أخيها. تقصد بيروت وتدخل الجامعة وتتعرف على الكاتب الصحافي رمزي رعد وتقيم معه علاقة مريبة وتتعرف أيضاً على هاني الراعي، الشاب المسيحي، فتقع في غرامه، ولكن علاقتها تستمر برمزي رعد رغم حبها الجديد الناشىء. تتعرض للإعتداء من قبل حسين القموعي، رفيق جابر الذي يضربها بالموس، تحاول الإنتحار ولكن تنقذها رفيقتها ماري أبو خليل التي تقيم معها في شقتها. تستمر في علاقتها مع هاني الذي يتلقى ورقة تتضمن تهديداً له ـ ترفض نصيحة ماري وخطيبها الأستاذ أكرم بقطع علاقتها مع هاني مؤقتاً، ريثما ينال شهادة الهندسة فيسافران إلى أميركا ـ تعترف لهاني بفضيحتها مع رمزي رعد فيصفعها متأثراً. يعود جابر من سفرته إلى أفريقيا ويصمم، بناءً على معلومات تتعلق بشذوذ أخته، على قتلها ولكن يخطئها فتصيب الرصاصة رفيقتها ماري أبو خليل التي تموت. تهرب تميمة وتنضم إلى الفدائيين الفلسطينيين وقد تعرفت على أحدهم، عزيز اليافاوي عندما عملت في المرفأ. تستمر في عدائها للشرائع

والتقاليد لأنها خسرت حبها لهاني وقُتلت أعز صديقاتها.

جابر: يبذر أموال أبيه في بيروت. يزور شهادة الثانوية ويدخل إلى الجامعة ويشترك في نشاطات سياسية. يطرد منها لأنه أطلق الرصاص في تظاهرة الطلاب. يقضي أيامه في الحانات والمواخير. يسافر إلى أفريقيا ولا يكتفي هناك بتبديد أموال أبيه، بل يهتك عرض عائشة أخته الأفريقية. تحبل منه زنوب، خادمة الست روز، حيث يقيم في بيتها. يطلق الرصاص على أخته فيقتل صديقتها ولكن يلقى القبض عليه.

حسين القموعي: رفيق جابر. حاول الإعتداء على أخته أو إغراءها. يعاشر المومسات. يزور الفدائيين فيقبض التبرعات لحسابه. يضرب تميمة بالموس. يصورها مع هاني. يحرض جابر على أخته.

رمزي رعد: يقيم عند الست روز ـ كاتب صحافي يحرض الشبيبة على الثورة ضد القيم كافة. حاقد على الإنسان. يكتب عن الحب ولكن يعتدي على تميمة.

هاني الراعي: على النقيض من رمزي رعد. يؤمن بالقيم. معتدل سياسياً إذ لا يؤمن بالثورة الهدامة. يؤلف حزب الأصحاب وهو حزب يقول بالعلمانية والإنصهار بين الطوائف وينكر على المقاومة الفلسطينية تطرفها. واقعي في الحياة، لا يؤمن بالأوهام. يتابع دراسة الهندسة في بيروت. ينقذ تميمة من جرح أصابها في مظاهرة طلابية. تتطور علاقته معها فتصل إلى حدود الحب إذ يقرر ـ والكلام لتميمة ـ أن يتزوج منها ويسافر إلى هارفرد ليتابع

دراسته. يتألم من اعتراف تميمة بفقدانها عذريتها فيصفعهـا. لكنه يذهب إلى شقتها ليتفاهم معها، فيجد ماري مقتولة وتميمة هاربة.

الست روز: عاهرة، إبنة كاهن مسيحي. تـزوجت على كره من أهلهـا رجلاً مسلماً ولكنه يتوفى فتنصرف إلى الدعارة. طموحهـا أن تبني بناية ولكن المهندسين يتلاعبون بمواصفات المواد. تؤجر غرفاً في شارع الحمراء ببيروت، لرمزي رعد وجابر نصور وأكرم الجـردي. تحاول أن تتبنى زنوب خادمتها. تعـاني الأوجاع الـرهيبة في نهـاية الرواية وتشرف على الموت.

زنـوب: خادمتهـا ـ لا تعرف دفـء العـائلة ـ أبوهـا يقبض معاشهـا كـل سنة. ضربها مرة بالعصا إذ سـألته أن يشتـري لها إسـوارة. تتقرب من تميمـــة، مثـالهـــا الأعلى، التي تحـاول أن تعلمهـــا القـــراءة والكتـابة ـ يعتـدي عليها جـابر وتنتحـر بإلقـاء نفسها على شـاطىء الروشة، رافضة أن تجرى لها عملية إجهاض خطيرة.

ماري أبو خليل: رئيسة الممـرضات في مستشفى الجـامعة الأميـركية. صديقة تميمـة. تستضيفها في بيتهـا وتهتم بشؤونها. تتعـرف على الأستـاذ أكرم الجـردي وتنوي الـزواج منـه رغم اختـلاف الـدين. مرحة واقعية. تنكر على تميمة حبها الهوائي لرمزي رعد وتصـديها الأخرق للموانع الاجتماعية التي تمنعها من الـزواج بهاني الـراعي الشـاب المسيحي. تدفـع ضريبـة الـدم بـدلاً من تميمـة فتصيبهـا رصاصة أخيها جابر.

أكرم الجردي: محـام وزعيم سياسي واشتـراكي ـ يناهض اليغمـوريين أعداءه في السياسة الذين يعتدون عليه ويكسرون ذراعه. له غرفـة

مخصوصة عند الست روز ويحاول إغراء تميمة التي ترفض ـ يدبر لها عملاً في المرفأ ثم يطلب الزواج منها ولكنها ترفضه «هزءاً ورثاء». أرمل. زوجته توفيت في حادث سيارة وذكراها دائماً في البال ـ ولكن يتعرف على ماري أبو خليل وينوي الإثنان الزواج، رغم اختلاف الدين فهو مسلم وهي مسيحية. يفجع مرة ثانية بخطيبته ماري التي تموت برصاص جابر.

أوديت: عاهرة ـ صديقة الأستاذ أكرم التي تقطع علاقتها به عندما يقتحم بيت الست روز إذ تظنه على علاقة مع تميمة. تستخدم جلال الكرش، القواد والسمسار جاسوساً لها. وتبلغ جابر بشؤون أخته.

شخصية تميمة:

إن السؤال الذي يتبادر إلى ذهننا عند تحليلنا لشخصية تميمة يتعلق بإصرارها العنيد على تجاهل تحذيرات وإنذارات أخيها جابر، ويرتبط أيضاً بتحديها المستمر للتقاليد والقيم الأخلاقية، فلم تكتفِ بالنزول إلى بيروت بل سكنت في بيت مشبوه، هو بيت الست روز، وأقامت علاقة جنسية مع رمزي رعد، وأحبت شاباً من غير طائفتها هو هاني الراعي، واستمرت في تحديها بالرغم من الإعتداء الذي أصابها من حسين القموعي، ومن التهديد الذي تلقاه هاني، ومن التلفونات والإستفسارات ـ المقرونة بالتهديدات طبعاً. التي انهالت من جابر على صديقتها ماري أبو خليل.

إن تميمة ليست فتاة عنيدة فحسب، بل هي لا تنصاع لحكم العقل ولا تحسن التكيف مع الظروف المحيطة. إنها تنساق برغبة عميقة قابعة في لا

وعيها تدفعها إلى التردي في مهاوي العار والخطأ. ولعل هذا يعود، كما سنبين، إلى علاقتها الهشة بعائلتها وقريتها. إنها ترفضهما وتحتقرهما أشد الإحتقار ولذلك سيطر عليها هاجس النزول إلى بيروت طلباً للعلم. ولكن تبديل الجغرافيا لم ينفع وظلت أشباح المهدية تلاحقها، ويا للأسف، حتى قضت على أمانيها. لقد كانت المهدية ومعها عائلة نصور قدر تميمة الكبير، الذي لم تحسن الإنفصال عنه، أما قدرها الأكبر فهو تحديها المستمر لمبدأ الواقع وانصياعها الحتمي لرغباتها الثائرة دونما مراعاة أو مقدرة على التكيف. إنها شخصية متطرفة تأبى الحلول الوسط ولذلك كانت هزيمتها منكرة وهائلة.

نبدأ بعلاقة تميمة بقريتها «المهدية»، فهي تبغضها أشد البغض ولا تأنس بوجه من وجوهها. ولم تجد تميمة ما يرضي طموحها في هذه القرية المتخلفة والنائية عن بيروت. سكانها فقراء مساكين يستعمل أكثرهم للنقل سيارة ركاب مهترئة تخطاها الزمن. ضيعة صغيرة لا تتجاوز الثلاثين بيتاً «نصفها خراب والنصف الآخر سينعي من بناه في القريب» كما يعبر الكاتب. وعلى النقيض من هذا الواقع الذي ترفضه من كل قلبها، كانت تميمة تصبو إلى مثال آخر أجمل وأبهى. «كانت الحمراء (شارع في بيروت) تبهرها بما يعج فيها من حياة وألوان»[1]. لذلك أحبت البحر وكرهت القرى الجبلية. لكنها حين تعرفت على هاني أعجبت بقريته «دير المطل» لأنها قرية مثالية تختلف عن المهدية التي تزدريها.

أما علاقتها بأمها آمنة فهي علاقة مليئة بالإحتقار. إنها تزدري والدتها لأنها امرأة قروية ساذجة، تهتم بدجاجاتها وتنتظر عودة زوجها تامر من

---

(١) المؤلفات الكاملة ـ طواحين بيروت ص ٣٢٨.

أفريقيا وتحمل عندما تقصد بيروت سلة من الفاكهة لأبنها جابر. تخاطب تميمة أمها في الصفحة الأولى من الرواية بأسلوب بليغ من الإحتقار والوقاحة:

«متى نخلص من دجاجاتك؟ طمئني بالك! أنا لن أقضي حياتي في هذا القن مثلك إكراماً لك ولإبنك»[1] - إنها تعتبر نفسها مظلومة فيما لو ظلت في المهدية وعاشت حياة أمها، ولذلك تنتابها موجات عنيفة من الرفض الشرس لصورة الأم المطبوعة في خيالها باعتبارها رمزاً للذل والإحتقار.

من هنا حنينها الجارف للنزول إلى بيروت علها تهرب من هذه الصورة التي تطعن أنوثتها في الصميم. يقول الكاتب في إشارة رمزية تدل على رغبة تميمة في الإنفصال عن صورة الأم ورفضها لنمط حياتها:

«كانت تميمة قد مشت لوجهها تاركة لأمها أن تودع دجاجاتها وتتبعها متى تريد... هذا القن تفوح فيه المسكنة - يعشش فيه الذل، والبيت العتيق الأدكن من أساسه قبر للأيام... أحست تميمة مرة أخرى بكره ذلك كله وهي تدير ظهرها وتبتعد»[2].

وبعد أن فقدت طهارتها مع الكاتب الصحافي رمزي رعد، وتعرضت لاعتداء جارح من حسين القموعي، ذهبت تميمة إلى المهدية يائسة «لا تريد النور ولا الجامعة في بيروت ولا الدنيا»[3]. وتنفجر غضباً حينما تعرض عليها أمها الزواج فتبوح بأسرار فضيحتها وتنهال على أمها بالتقريع الممزوج بالإحتقار:

---

(1) م - ن - ص ٣٢٥.

(2) م - ن - ص ٣٢٦.

(3) م - ن - ص ٤٠١.

«أرشديني إلى الزوج الذي يليق بي - هاتيه من عبك - من صلواتـك إلى ربك - قولي له يطلبـه من جهنم ليخطبني منـك - صلي! صلي لتامـر نصور في أفريقيا - إقرعي صدرك - إذرفي الدموع لزوجـك العزيـز ونامي على فـراش العفاف والفضيلة، والإخـلاص والوفـاء. إدفني شبابـك في المهدية - هنا في قنك لصق الحائط - تمرغي بأوساخـه ولا تتعطري بغيـر رائحتها لئلا يأتي ويجدك خارج السياج فيـذبحك. أليس أنـه يلقي إليك بـالـزؤان والفتـات؟ إلتقـطي! كلي ونـامي قـريـرة العين. وصلي لإبنـك جـابر. . . كيف أشكـر الأخ الشقيق الذي ينتف شعـر أخته لأنهـا فضلت الجـامعة على القن، ويهـددها بـالذبـح إذا تطلعت من مهـديتك صـوب بيروت»[1] . . .

ولو حولنا هذه اللهجة العاطفية إلى لغة عقلانية لوجدنا أنها ترتكز على الأفكار الآتية:

١ - الإيمان الضعيف عند تميمة.

٢ - رفضها لقيم الفضيلة والعفاف والوفاء.

٣ - رفضها لأسلوب حياة والدتها لأنها تدفن شبابها في المهدية بدلاً من أن تتحرر على طريقة تميمة.

٤ - تفضيلها الجامعة على البيت وبيروت على المهدية.

٥ - كراهيتها لأخيها الذي يمنعها من الذهـاب إلى بيروت ويهـددها بالذبح.

وعندما أصيبت الأم بالفالج بعدما علمت بفضائح جابر في أفريقيـا،

---

(١) م - ن - ص ٤٠٢.

لم تبدِ تميمة عاطفة حارة تجاه الوالدة المفجوعة بـولديهـا. وكان مـوقفها غريباً بالفعل، لأنها لم تقف إلى جانبها بل استدعت خالتها لتخدم الوالدة المسكينة، وهرعت هي إلى بيروت وما شعرت به كان عاطفة عابرة «هذا ما كنت تنتظرينه يا آمنة نصور: وأكبت على أمها»[1]. نلاحظ هنا أن تميمـة تنادي أمها باسمها، ولا يضيف الكاتب شيئاً على جملة «أكبت على أمها» الشديدة الإختصار، مما يدل على شح العاطفة عند تميمة التي ترفض أشد الـرفض نموذج الأم وتحـاول في حياتهـا أن لا تقلده لأنه مفعم بـالمذلـة والعار. أما فلسفتها الثورية وسلوكها الضائع في بيروت، فهما بنظر تميمة غاية التحرر والفخار.

ولا يقتصر رفض تميمة على نموذج الأم بل يتعداه إلى الأب. ولا شك أنهـا كانت تحب والـدها الـذي هاجـر إلى أفريقيـا ليؤمن العيش الكريم لعائلته. كانت تكتب له وتستظهر قصائده غيبـاً. ولكن حدث مـا لم يكن بالحسبان فشوه صورة الأب وطعن تميمة في الصميم. دخلت يومـاً على الصف فوجدت ورقة دستها إحدى زميلاتها كتب عليها «القصائد الـرنانـة لأختك العبدة السوداء». فصدمت تميمة في المثال الوالدي الذي رسمته في خيالها و«مزقت القصيدة والورقة معاً وبكت كأشقى ما يبكي إنسان على وجه الأرض. ومنذ تلك اللحظة انقطعت عن الكتابة إلى أبيها»[2].

وازداد الجرح إيلاماً عندما علمت تميمة أن والدها زج به في السجن بتهمة تهريب الألماس، فشعرت بالمهانة تفترس كيانها. «وتغمرها موجة من الإحتقار له، لنفسها، لأبيها، للدنيا»[3]. ولم تجد في قرارة نفْسها إلا

---

(١) م - ن - ص ٤٢٩.

(٢) م - ن - ص ٣٣٧.

(٣) م - ن - ص ٣٤٠.

أمها تنتقم منها لهذه المهانة. «فلتصل آمنة نصور! فلتقرع صدرها. الآن وقت ربهـا. فليرد لهـا زوجها من غـربته ! فليـطلق سراحـه من السجن! وينتظر جابر بعد اليـوم الحوالات! فليعـد إلى المهديـة يضربهـا ويضرب أمه»[1].

إن انهيار مثال الأب والأم معا في خيال تميمة زعزع شخصيتها ودفعها لتلمس مثال جديد، فكانت بيروت بديلا عن المهدية وكان اندفاعها صوب المغامرات الجسدية والعاطفية تعويضا عن الفشـل العائلي وطلبـا للحنان الذي افتقدته عندما تشوهت الصورة الوالدية. ولـم تجـد رسالة الأب من سجون أفريقيا نفعاً. لقد اعترف الأب بأنه كان مضطراً للزواج من الفتـاة الأفريقية بعد المرض الخطير الذي أصابـه والعنايـة التي تلقاهـا من والد الفتاة الشيخ مامادو، ولكن ذلك لم يكن يلجم تميمة التي وجـدت نفسها غـريقة في مستنقـع من الضياع والتيـه، كلما تحـركت محاولـة الخلاص ازدادت دنواً من شفير الموت. والعلاقة هنا جدلية بين إحبـاطها العـائلي وفشلها في الحب. لأنه بقدر ما كـان إحباطهـا عظيمـاً وازدراؤها للواقـع المحيط بهـا كبيـراً، ازداد تعلقهـا بـالمثـال البـديـل، لبيـروت، لشـارع الحمراء، لعلاقتها الغريبة برمزي رعد، لفـراقها لهـاني الراعي، الشـاب المسيحي.

إن التعلق بالمثال الجديد، كما سنرى، كان اقتراباً، في الواقع، من هـاوية المـوت والدمـار، لأن أشباح المهـدية ظلت تـلاحقها في بيـروت بشخص أخيها جابر، ولم يجدها تغيير المكـان نفعاً لأن المهم هـو تغيير الأنسـان لا تبديل المكان.

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٤٠.

أما علاقتها بجابر فتصل إلى ذروةالصدام والمأساة. فهذا الأخ الـذي يحلو له تبذير أموال أبيه وقضاء الليالي في الحانات، قد نصب نفسه رقيباً وديّاناً على تصرفات أخته بسبب غياب الأب وضعف الأم وتواكلها. إنه لا يقوم بوظيفة الأخ الذي يحلو له تسديد خطى أخته وتوجيهها في الطريق المستقيم. ولا يظهر في الواقع إلا بصورة الجلاد الـذي ينتقم من ضحيته لأنها ترتكب الأفعال الشنيعة التي يقوم بها هو. وكل صفحات الرواية تنطق بالكراهية الشديدة والرفض الحاد لهذا الأخ الـذي يمنع أختـه من النزول إلى بيروت ومتابعة تحصيلها الجامعي. ولا يكتفي بذلك بل يسلب أمه كل أموالها التي تجمعها بشق النفس ويستولي على قسط المدرسة.

«وجابر يبعزق - يتحكم بالبيت. يقتر على أمه. «لا بأس». يسلبها ما توفره من قرش أبيض لليوم الأسود. «لا بأس - لا بـأس» ولكنه يمن على أخته. يسوف- ينهر. يعارضها في ما تطلب لملبسها وزينتها وحتى في ما تشتري من كتب ومجلات. كلما أتى إلى المهدية نبش خزانتها وبعثر: «ما هذه الكتب الروائية الهوائية وما هذه المجلات المولعة بها»[1].

جابر وتميمة هنا متشابهان في انسياقهما إلى مبـدأ اللذة وتجاهلهما تجاهلاً تاماً مبدأ الواقع وما يتطلب من قدرة على ضبط النفس ومرونة في التصـرفات، مـع فارق أن جـابر يتميـز بعدوانيـة صريحـة تصل إلى حـد الإجرام. إنه، في نهاية المطاف، شاب أنـاني منصرف إلى لـذاته ولكن يناقض نفسه بنفسه. فالمثال الأخلاقي الذي يتعلق به يخـون ذاته وينهـار أمام أرض الواقع. وتميمة متعلقـة بحلم يتخطى واقعهـا البائس، الحلم السابح في الكتب والمجلات الهوائية التي تخاطب رغبـاتها وتنشلهـا من

---

(١) م - ن - ص ٣٢٦.

واقعها الدامي. وهو حين يبعثرها فكأنه يبعثر أحلامها ويبددها دخاناً ويجعلها سجينة المهدية التي رفضتها من كل قلبها.

وتبدأ الخيوط الدرامية تنعقد على رقبة تميمة عندما علم جابر بنزول تميمة إلى بيروت ومبيتها عند الست روز. إنه يعود إلى المهدية وينفجر بركاناً من الغضب ويهدد تميمة بالذبح إن قصدت بيروت مرة أخرى:

«إذا بجابر يدخل إلى البيت برجاً من الغضب. وتتوسط أمه لردعه عن أخته، فيطرحها أرضاً فوق إبنتها، ما هاله إلا كيف تجرأت «الكلبة» ـ وتسكت أمها. على عصيان أوامره، ولم تكتفِ حتى قصدت إلى الجامعة ونزلت في التظاهرة، ونامت في بيت روز خوري بحجة الجرح... وهددها بالذبح إن هي وطئت بعد اليوم شارع الحمرا أو أدارت وجهها صوب بيروت»[1].

وهكذا تسقط مثالية جابر إلى الحضيض. إنه يمنع أخته من تلقي العلم ومن النزول إلى بيروت ومن الإشتراك في المظاهرات وهي كلها أعمال يقوم بها جابر نفسه. ومن الطبيعي إذاً أن تتفكك كل الخيوط الوجدانية التي تربط تميمة بقريتها وعائلتها. ولعل مسار الرواية يتغير تغيراً جذرياً فيما لو كانت الأم على شيء من القوة، أو لو أن جابر نفسه متمسك بأخلاقيته قولاً وعملاً، أو لو أن الأب عاد من سفرته الطويلة إلى أفريقيا. ولكن شيئاً من هذا لم يحدث. لقد أصبحت تميمة، بالفعل، مجردة من كل ارتباط عائلي، بلا جذور تربطها بأرض صلبة لتعطيها القوة والثبات والعافية. إنها الآن ريشة في مهب الريح، إنسانة مسيرة برغباتها التي تستعر في كيانها، لا تأبه لتهديدات جابر أو لاعتداء حسين القموعي. مبدأ الواقع

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٣٦.

تزدريه بقوة وتتعلق بمثال بديل، خيل إليها في بداية الأمر أنه الكاتب الصحافي رمزي رعد.

ولكن ما هي الفلسفة التي اعتمدتها تميمة دستورا لحياتها الجديدة بعد هذا الرفض العنيف: «كل ما تعرفه ويجب أن يعرفه الآخرون أن حياتها لها. حياتها ليست ملكهم وستعيش حياتها كما تريد»[1].

وهكذا تؤمن تميمة بالحرية الفردية وترفض أية رقابة عليها لأنها تجدها كاذبة وخانقة. ولكن ليس المهم أن تؤمن بالحرية بل الأهم أن تحسن استعمالها. وإذا تخلصنا من عبودية قديمة فما الذي يضمن لنا أننا لن نقع في عبودية جديدة تخدعنا وتظهر بمظهر الحرية؟ وهذه الفلسفة التي آمنت بها تميمة، هل رفعتها إلى قمة السعادة أم هبطت بها إلى قعر الهاوية؟ واستطرادا، هل كان مصير تميمة أسعد حالا فيما لو قبعت في القرية، مع أن في ذلك إجحافا كبيراً لها؟ أم هل حققت بيروت رغباتها، أم على العكس، طحنتها وطحنت آمالها وجلبت لها العار؟ إن مناط هذه التساؤلات يعود إلى فكرة مركزية واحدة وهي، أن تميمة، رافضة ولكنها لم تحسن اختيار البديل. وهي في كل خطواتها سارت إلى الدمار الأكيد لأن قدرها النفسي كان متوقعاً: القدر الذي جعلها ترفض الواقع وتندفع بكل قواها إلى المثال المطلوب حتى لو كان في ذلك هلاكها، كما تطلب الفراشة ضوء القنديل، ولكنها تستشهد على حرارة نوره.

إن نزول تميمة إلى بيروت هو النقطة المركزية في الرواية، حتى يمكن القول، إن الرواية تنسف برمتها لو لم تقصد بيروت. وهي، في خطوتها هذه، محقة كانت أم باطلة، تستخف بكل الضغوطات والموانع

---

(١) م - ن - ص ٣٢٦.

التي تتمثل في أخيها جابر. ولعل تميمة كانت قد تـلافت الهزيمـة ـ رغم نزولها إلى بيروت ـ لو لم تقم علاقة مريبة مع رمزي رعد. وأسلوب لقائها بهذا الأخير يثير الاستغراب حقاً. كانت تمشي في الشارع على غير هدى، إذ لم تجد صديقتهـا ماري أبـو خليل في شقتهـا، وإذا بها تلتقي بـرمزي رعد، الذي سبق أن رأتـه في بيت الست روز. وهناك تحـدث المفاجـأة الغريبة. يقول لها رمزي رعد: إمشي خلفي. فتمشي خلفه بانقياد الحمل الوديع إلى جلاده. ومشت تميمة إلى غـرفة رمـزي حيث تلقت الصدمـة الأولى التي ستؤثر على مسار حياتها فيما بعد، خاصة على علاقتها بهاني الـراعي ـ لقد فقـدت هناك شـرفها «وكـل ما تـذكر أنهـا صرخت صـرخة الذبيح: لا. لا. لا»[1].

لكن السؤال المحير ـ في الظاهر ـ يتعلق بالسبب الذي حمل تميمـة على ارتكاب هذه الجريمة الشنيعة بحق نفسها، وهي الفتاة القروية التي تعيش في ظل تهديدات أخيها المستمرة. واستطراداً، هل يمكن لفتاة غير تميمة أن تنقاد بسهولة إلى رمزي رعد حتى لو لم تجد شقة تعيش فيها أو حتى لو نذرت حياتها لطلب العلم؟ إن الجواب سيكون بالقطع سلبياً، لأن أي فتـاة في مثل مـوقعها لا تجـرؤ على مثل هـذه المغامـرة الدرامـاتيكية ولكانت آثرت الرجوع إلى القرية إذا لم تكن تحمـل في نفسها جـرثومـة الثورة والسقوط مثل تميمة. إن استغرابنا من انقيـادها المـذهل يتبـدد إذا أدركنـا أن رمزي، الثـائـر على كـل القيم، يخـاطب حـاجـة عميقـة في شخصيتها، وهي حاجتها الملحة إلى رفض قيم عائلتها وقريتها سعياً إلى المثال المنشود. وكان رمزي رعد ـ ويا للأسف ـ يجسد هذا المثال رغم

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٤٤.

أنه مثال شيطاني بلا ريب . لقد مثل لها الثورة التي تحلم بها لتطلقها من سجن العائلة والقرية. ولذلك أحست بالفخر حينما تعرفت على رمزي، للمرة الأولى في شقة روز، وبالعتب على الأخيرة لأنها نادت رمزي ببساطة بعيدة عن التفخيم والإجلال: «أحست بمزيج من غبطة وكبرياء، وبالكثير من الخجل عن روز خوري تخرق حرمات الأسماء الكبيرة بمثل هذه اللهجة التمثيلية»[1].

إن تميمة المحتقرة لواقعها والمهورسة خلف مثال بعيد، كانت قد قرأت في صيدا كتاب «أرباب وعبيد»، وهو الكتاب الذي يحطم القيم جميعاً، قيم الأرباب وقيم العبيد في آن معاً. وخيل إليها أنه البديل عن عائلة نصور وعن المهدية ـ ولعلها حين مشت وراءه كانت تطلب الحب ولكنها، في الواقع، مشت في جنازته وتردت في متاهات الجنس . لم يقل لها رمزي كلمة حب واحدة . وفي كل مرة تلتقي به كانت تشعر بصقيع الروح يسري في جسدها . لقد أضحت روحها جثة في نعش الحب الموهوم، ورغم ذلك، استمرت في علاقتها معه وهي مدركة أنه لا يستجيب لأمانيها العميقة. «وترتعد فرائصها برداً ـ تعرف من أين هي آتية هذه الموجة الرهيبة ـ من بحار الجليد ـ من المهدية! والسرير في ساحة المهدية، وتميمة نصور على هذا السرير في ساحة المهدية والعيون عليها من كل صوب»[2].

حقاً إن تميمة ارتعدت في المرة الأولى لأنها أدركت أنها، كفتاة، ستتعرض لانتقام أخيها ونبذ مجتمعها لها. ولكن ما السر في الذكريات

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٣٥ .

(٢) م ـ ن ـ ص ٣٤٤ .

المرة التي تنتابها وهي مع رمزي رعد؟ ذكريات عديدة وهي مع حسين القموعي وماري أبو خليل وأبو الشروال، وكلها مريرة، جارحة، داعرة، ولماذا يراودها دائماً هذا الإحساس البغيض، إحساس الصقيع الذي يشير إلى الموت الروحي ولا يدل على الحب الذي يمنح الحياة دفئها وخصوبتها. «إنها الآن بكليتها، للوجه ذي الصقيع، وكلماته المحرقة»[1].

إن ثورة رمزي تلهب روحها لأنها تثير فيها التمرد الكامن، ولكن، في مقابل هذه الحرارة، تشعر تميمة أن حبه بارد لأنه جسد بلا روح. ويظل الإحساس بالصقيع والبرودة يلاحقها في لقاءاتها مع رمزي، لأنها، في العمق، لم تكن راضية عن هذه العلاقة التي اختزلتها إلى مجرد جسد، هو آداة للمتعة. وتلاحقها هذه الحالة إلى أن تنطفىء نار الثورة في كلماته ولا تعود تحس، بعد انهيار أوهامها، إلا بجثة الحب راقدة منخذلة، وقد امتهنت كرامتها في الصميم. «أحسست اليوم، للمرة الأولى، بصقيع الموت. رأيت الحب ممدداً على السرير بلا روح. بشع الحب بعد موته، ككل الجثث وله رائحتها»[2].

ولا تنقطع عنها الذكريات، الهواجس تلاحقها كل مرة تلتقي به. تذكرت، عندما رأته بعد خروجه من السجن، ذكرى بعيدة، هي رمز لحياتها في بيروت. كانت طفلة صغيرة عندما تسلقت التينة وكادت أن تقع في الهاوية ولكن تأتي أمها وتنقذها... «فإذا هي مدلاة في الهواء، وتحتها الوادي الكلسي الأبرش، وهي تترجج فوقه وتحاول أن تحط أياً من قدمها

---

(1) م - ن - ص ٣٢٦.
م - ن - ص ٣٧٢.

على أي غصن من أغصان التينة فلا تستطيع، وتخور قواها، وتفغر لها الهاوية فاها. . .»[1].

وها هي الآن تتسلق شجرة الجنس وتكاد تقع في الهاوية التي حفرها لها رمزي رعد. لقد ظنت أنها سترتقي قمة السعادة فإذا بها في حضيض التعاسة. ومع ذلك لم تقطع علاقتها برمزي لأن البديل لم يتأمن بعد، وهاني الراعي لم يتجذر حبه في قلبها. مرة واحدة عصت رغباتها المجنونة فلم تذهب إلى بيت رمزي وكان ذلك عندما نجحت في البكالوريا فأحست بشيء من السعادة وفرح الانتماء وسط زميلاتها الناجحات. وتلك هي المرة الوحيدة التي أظهرت فيها تميمة شيئاً من الإستقلالية. أما عدا ذلك فيتميز سلوكها بالتبعية والإستسلام والرضوخ. وكلها صفات تعدها تميمة ذروة الثورة وغلية السعادة. وأي حب هو هذا الذي يستدعي دائماً صور الموت والفضيحة؟ بل أين الحرية عند فتاة تتبع شاباً دون حب متبادل ينشأ بين الإثنين أو حتى دون أدنى تعارف عميق أو احتكاك وجداني يثير الألفة والحنان. بل أن كل ما تعرفه عنه هو اسمه ككاتب كبير وقراءتها لكتابه المشؤوم «أرباب وعبيد». «قامت وراءه فمشت. . . إلى حيث يريد ويعلم»[2]. وفي موضع آخر يقول الكاتب: «الساعة العاشرة والدقيقة الخامسة عشرة وصل رمزي. فقامت ومشت وراءه»[3]. هكذا تبدو تميمة مشدودة بخيوط سحرية إلى رمزي رعد، ناشئة عن ازدواجية شخصيتها الثائرة لكن المتمردة. إنها تتبعه إلى حيث لا

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٧١.

(٢) م ـ ن ـ ص ٣٧٢.

(٣) م ـ ن ـ ص ٣٩٠.

تعلم ويعلم هو، فهي تشابه البقرة الهاربة من الزريبة، لكن إلى المسلخ حيث تذبح .

إن رمزي رعد ما كان ليستولي على قلب تميمة، أو بالحري، ما كان ليستعبد روحها ويمتهن جسدها لو لم يكن ثمة تشابه خفي بين الإثنين . هي، أيضاً، تريد أن تحطم قيم المهدية وعائلة نصور. إنها، وهي الفتاة المطعونة المفجوعة، ستثور مثل رمزي، على الشرائع والتقاليد لأنها تمنعها من التفتح والحرية . ولا حاجة إلى التكرار أن ثورتها أوصلتها إلى عبودية جديدة، هي أشد من العبودية الأولى كما أوصلت رمزي إلى عبثية هي أكثر فساداً من بعض القيم الزائفة التي انتقدها .

إن فلسفة رمزي رعد في الحرية المطلقة تشابه إلى حد بعيد فلسفة تميمة، التي تعتبر أن حياتها ملك لها وحدها وستعيشها كما تريد، ولا عجب أن نستنتج إذاً أن حياتها قد تقررت سلفاً عندما قررت أن حياتها ملك لها بقطع النظر عن علاقتها بالآخرين. حقاً أن تميمة إنسانة ثائرة ولكنها فردية إلى أبعد الحدود، وهي، كما سنرى لاحقاً، لا تتحلى بالنضج العاطفي الذي يمدها بالمرونة والتكيف اللازمين .

أما رمزي رعد فهو شخص حاقد، يحتقر الإنسان ويدوس على كل القيم. إنه إنسان عبثي ينصاع إلى نزواته ولا فرق عنده بين الحلال والحرام . ومن المهم في هذا المقام أن نستكمل صورة موضوعية عنه فنعرف رأي الغير به . ماري أبو خليل مثلاً تستهجن رمزي رعد وتعتبر حب تميمة هوائياً «رمزي رعد كما عرفت من تميمة لا يتورع عن شيء . الشرف يجب تحطيمه من جملة الأرباب الكاذبة . هكذا علم تميمة وماري لا تستمرئه . رأته مرتين يزور الأستاذ أكرم في المستشفى . يدخل ولا يسلم، يجلس ولا يفتح فاه ـ يروح كما جاء ـ يعيش وراء نظارتيه السوداوين في

عالم آخر. الثورة! الثورة! الحقد وصرير الأسنان. كيف أحبته تميمة؟ تميمة عائشة في الخيال!»[1].

أما هاني الراعي فيقول عنه: «فوضوي. يزرع الشكوك. يضرم النيران. يركب الحرية إلى الإباحية. واغتبط بالعقوبة التي نزلت به»[2]. ويشير هاني أيضاً إلى ثورية رمزي التي انقلبت إلى فوضوية وعبثية: «رمزي رعد من السابقين بيننا في الهجرة من السماء إلى الأرض ولكنه لم يتدل بحبل ـ لم يهبط بمظله. سقط في الهواء على الأرض، على يافوخه»[3].

هذه هي الصورة الواقعية لرمزي رعد الذي مشت وراءه تميمة دون إرادة وأقامت معه علاقات مشبوهة أدت إلى هزيمتها ومقتل صديقتها ماري أبو خليل. إن رمزي يفتقر إلى حس الواقعية لأنه هبط على الأرض على يافوخه. بعبارة أخرى، لقد أراد أن يقترب من أرض الواقع لكنه فشل لأنه تشبث به وأهمل المثال. لقد احتفظ بالأرض وخسر السماء. ثار على الشر، لكنه احتقر الشرائع والتقاليد وميَّع مفاهيم الحلال والحرام. هو أيضاً، على غرار تميمة، يتمسك بمبدأ اللذة مهملاً بل مزدرياً مبدأ الواقع الذي يضمن للأول النضج اللازم والمرونة المتكيفة. من الطبيعي إذاً أنه لا يحترم الشخص الإنساني الماثل أمامه طالما هذه هي نقطة انطلاقه ومرتكز فلسفته. من هنا نجد انعدام الحوار الوجداني بينه وبين تميمة. وهي تدرك هذا فتشعر أن وجهها مستعار وثيابها هي أيضاً مستعارة، زائفة، غير حقيقية. إنها لا تحدثه عن طموحها وأمانيها، فهذه أمور لا يأبه لها

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٨٨.

(٢) م ـ ن ـ ص ٣٥٥.

(٣) م ـ ن ـ ص ٤٠٩.

رمزي، المهووس بالجسد، الذي يذبح مفاهيم الحلال والحرام بسكين حقده. ولو لم يكن يحتقر نفسه وسائر قيم الخير، لما حول علاقته بتميمة إلى مهزلة دامية كفلسفته العبثية لكن الدامية. وأكثر من ذلك، أن تميمة تتذكر هاني الراعي في عز لقائها مع رمزي. فكأنها تدرك أن الفلسفة الحقيقية هي التي يمثلها هاني، الشاب الناضج، العقلاني، المتمسك بجذوره وتقاليده. والشعور الذي راودها حينما تركت رمزي لآخر مرة شعور رهيب بل جارح. لقد أحست أنها مخدوعة مشت وراء رمزي دون إرادة أو تفكير، فمشت وراء سراب أوهامها: «لكأنها تمشي في موكب. ووحدها هي مع الليل. صامتة والموكب صامت... وهي في الموكب، مطرقة، تمشي في جنازة الحرف الذي مات...»[1].

ترى هل أحبت رمزي، الشخص الحقيقي، أم مشت وراء مثال بعيد تهيأ لها أن رمزي يجسده؟ ولماذا لم تستطع تميمة أن تدرك بعمق شخصية رمزي إلا بعد فوات الأوان؟ وهل الحب، في الواقع إلا إدراكاً معرفياً ووجدانياً للآخر في جوهره؟

أما هاني الراعي فيبدو على النقيض من رمزي رعد. إنه يؤمن بالثورة على النفس لا بالغوغائية والتمرُّد الأحمق، وهو أيضاً، واقعي عقلاني، متمسك بجذوره وتقاليده. ولو أنه يتمتع بهذه الصفات وحسب لما وقعت تميمة بغرامه. ولذلك كثيراً ما اختلفا في وجهات النظر بسبب اختلاف الشخصيات. وتميمة الثائرة بلا حدود والمتطرفة إلى درجة اللاواقعية وانعدام التكيف، أحبت فيه، من جملة ما أحبت، صفة الثائر لأنها

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٩١ ـ ٣٩٢.

تخاطب طاقة كامنة تود لو تنفجر. حقاً أن حب تميمة لا يمكن أن يختزل فيصب في ميزة واحدة. لكننا لا يمكننا تجاهل هذه الصلة المشتركة التي تربطهما معاً، بدليل أن أغلب أحاديثهما تدور على مواضيع الثورة عامة كالطائفية والعلمانية والزواج المدني والعلاقة بالآباء... ولا ننسى أن مناسبة لقائهما معاً كانت في تظاهرة للطلاب ببيروت إذ أنقذها هاني لما أصيبت بضربة حجر، وحملها إلى المستشفى وهناك انعقدت الصلة بينهما وبدأت بتبني هاني لحقوق الطلاب ثم تنامت فتطرقت إلى بعض الأحاديث الشخصية.

ويبدو من صفحات الرواية، أن العاشقين كانا يختلفان في وجهات النظر بسبب اختلاف شخصيتهما. فهاني الراعي، بداية، كان يفتخر بانتمائه إلى قريته دير المطل، ولم تتملكه فكرة الثورة على الأب وما يمثل من قيم وتقاليد. كان هاني، على العكس، منسجماً أشد الإنسجام مع بيئته، يفتخر بعمل أبيه وبحكمة الأجداد، يتفق مع الصغار والكبار معاً، حتى أنه كان يخصص يوماً للعريس والعروس أي لزيارة عجوزين متقدمين في العمر، وبلغ به الأمر أن رفض موعداً مع تميمة كي يكرس وقته لهما. أما تميمة فهي، على النقيض، مجردة من كل انتماء إلى العائلة والقرية، تود، غريزياً، أن تثور وتحطم التقاليد أو الأرباب كما يسميها رمزي رعد. ولذلك حين تحدث قاسم الهلال، أحد أصدقاء هاني، عن صراع الأجيال وتمسك بفكرة الإنسجام والتفاهم، بدل الصراع الدامي، وجدت تميمة نفسها محنقة من حبيبها هاني «ثم يثور دمها من جديد. أيدعوها هاني الراعي إلى عقر داره ليرميها بأحجاره»[1] فهي تعتقد، في قرارة نفسها، أن

---

(١) م - ن - ص ٣٨٦.

هاني يستهزىء بها أو يسفّه أفكارها، وهي أمور لم تخطر في باله بكل تأكيد.

ولما استمر قاسم في محاضرته تلك التي تجسد فكرة الإعتدال والموضوعية والإبتعاد العقلاني عن أوهام الثورة السلبية، تملك تميمة غضب شديد، إذ وجدت نفسها تغرز أظافرها في ركبة رفيقتها وودت لو تخرج من هذا الإجتماع الخانق: «لماذا تشد ماري على يدها هكذا؟ بل هي التي تغرز أظافرها في ركبة ماري. يخيل إليها أنها تختنق في هذا القبو - هي في حاجة إلى الخروج، إلى الهرب - لا تريد أن تحضر روايات ولا أن تسمع خطابات...»(1).

هذا المقطع يفصح بجلاء عن الثورة المتأججة في نفسية تميمة ضد الأب وما يمثله من شرائع وتقاليد. وبديهي أن نتفهم أكثر سر تعلق تميمة برمزي رعد، الذي تفوه بكلمة واحدة: أمشي ورائي. فمشت وراءه بكل بساطة ولكن... إلى قدرها المأساوي.

إن انقيادها الذليل هذا يشير إلى إيمانها الضعيف بالثورة على النفس التي يؤمن بها هاني لا بالثورة الهدامة، رمز انفلات الغرائز وتحديها لحكم العقل. «كأن للثورة وجهاً غير وجه الدم». هكذا كانت تميمة تقول لنفسها، وهي في هذا أيضاً تختلف مع هاني. «ثورات الدم ليست للبنان - كان يقول - نحن أكبر منها. سنرى في الإجتماع ما يكون رأي الآخرين»(2).

من هنا نفهم إصرار هاني وتأكيداته أنه لن يتفق معها في أمور كثيرة.

---

(1) م - ن - ص ٣٨٦.

(2) م - ن - ص ٤١٤.

لقد أدرك، بحدسه، أنه يختلف في البيئة والشخصية عن حبيبته تميمة . فهو مثلاً، كان يهاجم الإدمان على الشعر، ويقصد به هنا التلهي بالألفاظ الرنانة عن العمل المثمر، ويعتبر ذلك نوعاً من المخدر. وهو أيضاً لا يجاري تميمة في حضورها للأفلام العنيفة العبثية، لأنها من قبيل المخدرات التي تجعل الإنسان يعيش في حياة أخرى خيالية، يعوض فيها عن بؤسه، ولكنها لا تجعله يعيش ذاته وحياته الحقيقية. يقول: «الحياة الأخرى، قلت لك، الأفلام السينمائية والكتب الروائية التي تجنيها، كلها حشيشة. رائع أن يعيش الإنسان حياة أخرى. الأروع أن يعيش حياته»[1].

ولكن تميمة لم تكن تعجبها هذه الأفكار، لأنها، وهي الفتاة البائسة، تريد أن تعيش في الخيال حياتها المثالية لتنسى واقعها المر القاسي.

هذه الإختلافات في الشخصية وفي وجهات النظر لم تكن تمنع هذا الحب، الذي بدأ صغيراً، من أن يكبر وينمو.

ونعتقد أن اختلاف البيئة والشخصية وحتى فضيحة تميمة بأبيها لا تكفي لتحبط هذه العلاقة، لو أن تميمة لم تسلم نفسها لرمزي رعد الهدام الأكبر. إن الصفعة التي تلقتها من هاني عندما اعترفت له بفقدانها عذريتها كانت نذيراً بتخلخل علاقة الحب هذه. ويكفي أن نتعرف إلى شعور تميمة عندما تكون بصحبة هاني. إنه يتكون بكل الإنفعالات الإيجابية السعيدة، على النقيض من إحساس الرعب والزيف والبرودة الروحية الذي يلاحقها في لقاءاتها برمزي رعد. في علاقتها بهاني تحضر الطبيعة الجميلة أبداً في عيني تميمة وتغيب كلياً في علاقتها برمزي أو تقتصر على بعض المظاهر البشعة. وهي تتبادل مع هاني الإهتمامات الفكرية والإجتماعية ويتحدث

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٧٠.

الإثنان عن حياتهما الخاصة. حقاً أنهما لا يتناجيان بحديث الصبابة والهوى، وحقاً أن تميمة تبدو عاشقة أكثر منها معشوقة، ولكن الإثنان حاضرين بالروح مع بعضهما البعض، وذلك يعود، بالتأكيد إلى فلسفة هاني التي تحترم الكيان الإنساني ولا تمتهنه جسداً وروحاً. أما مع رمزي رعد فلا تحس تميمة إلا بحقده واحتقاره للإنسان ورغبته في تحطيم القيم. أما هو شخصي أو فكري عام. مع أن رمزي كاتب كبير - فيغيب تماماً في العلاقة بين الإثنين التي تنحصر في علاقة جسدية بحتة.

وتأكيداً على ذلك، تحلم تميمة بهاني وهي في عز علاقتها برمزي رعد. «وفي السيارة ذات فوح الجديد، ملء الحضن الآخر، وبدل هذا الضوء الأحمر، الذي يسرح طيوفه المريبة في الزوايا والشقق والحيطان، العينان التي تبتسمان وتلك القبلة. هناك هي، هناك، على الشاطىء. على الضفة الأخرى من البحر. ولها جناحان كأطيار البحر - ومع أطيار البحر ترفرف بين البحر والأرض والسماء»[1].

هي تحلم أنها في سيارة هاني، بدل أن تواجه الضوء الأحمر في غرفة رمزي، الذي يدل على العار، وتتمنى أن تكون على الشاطىء، ترفرف كطيور السماء حرة طليقة.

وعندما تكون مع هاني تظهر الطبيعة هادئة، ساحرة، عجيبة، لأن العلاقة بينهما صحية معافاة، لا تشوهها الأفكار الشيطانية التي تعمر رأس الكاتب الكبير رمزي رعد: «وما كادا يخرجان من انطلياس حتى لاقتهما أنسام من البحر تدفئها شمس باهرة. كانت السماء زرقاء بعد أيام تلاحقت بالمطر والعواصف، ومن الأرض يطلع فوح عجيب، وهدوء لا يقطعه إلا

---

(١) م - ن - ص ٣٩١.

هدير سيارات نادرة، ثم تعود الأمواج المتكسرة على الشاطىء بأنغامها المتوازنة»[١].

وهي معه تشعر بأحاسيس نادرة كتلك التي تنتاب نوارس البحر، سواء أكانت هذه الأحاسيس خوفاً أم تحدياً أم فرحاً، فإنها وليدة الحب الذي يخلق الإنسان من جديد ويجعله يتعرف على شواعر بكر لذيذة وغريبة في آن معاً: «وأسراب من النورس تحوم لائصة في كل صوب. أمن خوف تصبح هكذا؟ أم من تحدٍ؟ أم من فرح يغمرها حتى الضياع؟ في فمها طعم البحر خمراً، طائرة مع هذه الطيور التي تعلو وتهبط، بين الأرض والبحر والسماء، ولها ألف جناح، ومعه ستمضي هكذا إلى غير أين»[٢].

وإذا كانت تشعر أنها مع هاني طائرة بين الأرض والبحر والسماء، سكرى وفي فمها طعم الخمر، فإنها، كما رأينا مع رمزي، تشعر بطعم الموت وبجثة الحب ترتمي على فراش العار.

إن فضيحة تميمة برمزي ما كانت لتتم لولا إيمانها بالفلسفة الفردية التي دفعتها إلى التصادم مع مجتمعها الخاص، وبالتحديد مع عائلتها ممثلة بأخيها جابر. لقد اعتقدت أن حياتها ملك لها ولا يحق لأي كان أن يتدخل في شؤونها الخاصة. وأكثر من ذلك، أن تميمة لا تؤمن بالعفة بل بالتحرر المطلق، ولذلك كانت تزدري والدتها التي تنتظر زوجها سنين طويلة:

«. . . إذن ترجمني. وإلا فكان علي أن أعيش في قفص العفة ـ أن

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٧٤.
(٢) م ـ ن ـ ص ٣٧٥.

أقفل على نفسي في صندوق من الشوق والحرمان والغباء بانتظار اليوم العظيم . أيعرف أحد متى يأتي النصيب. . . »[1].

إن فلسفة تميمة، هنا، تتوافق تماماً مع ثورة رمزي رعد المشؤومة ورغبته في تحطيم الشرائع وتقديسه الحرية بلا حدود ـ يقول رمزي «أما ما في الحب من بشاعات فمن صنع الشرائع والتقاليد التي قيدته بإسم المحافظة على قدسيته . قدسيته الوحيدة= الحرية[2].

من هنا نفهم استمرار علاقة تميمة برمزي رعد، على رغم أنها بدأت تشعر بحب هاني يغزو فؤادها. لقد استمرت متأرجحة بين الإثنين: علاقة جسدية إنحطاطية مع رمزي وأخرى عاطفية سماوية مع هاني. وهي لم تقطع صلتها بالكاتب العبثي إلا بعد تلقيها ضربة الموسى من حسين القموعي. والسر في ذلك أن رمزي رعد يستثير ثورتها الكامنة وميلها الجارف إلى تجاوز الشرائع والتقاليد، التي تذكرها، تحديداً، بالمهدية وبعائلة نصور. ومع أنها لم تكن راضية عن هذه العلاقة، إلا أنها ترددت فيها ولم تستطع أن تنتشل نفسها منها لأنها تحتاج، بعمق، إلى الثورة على الأرباب ولكن. . . بذل العبيد. . .

ولكن تميمة تتميز، كما أسلفنا، بالعناد الأخرق وبانعدام الواقعية والمرونة، ولذلك بعد ضربة الموس، تذكرت المحاضرة التي سمعتها في الجامعة الأميركية، وفيها يتحدث شاعر المراهقات نزار قباني عن الحب والحرية. من السهل طبعاً أن يتحدث شاعر أو فيلسوف عن فكرة ثورية، في الوقت الذي يحتمي بقلعة حصينة، ناجياً بنفسه من نتائجها الدامية.

---

(١) م ـ ن ـ ص ٤٠٨ .

(٢) م ـ ن ـ ص ٣٤٧.

والحق أن أغلب مدعي الثورة جبناء، يتكيفون مع الظروف الملائمة وهم شديدو الحرص على سلامتهم الشخصية. ولا يدفع ثمن أفكارهم التقدمية إلا الشجعان المتهورون، الذين يرتضون أن يقدموا أنفسهم قرباناً على مذبح الثورة المزعومة. تلك هي مشكلة القارىء العربي الذين ينجرف في بحر من الأفكار الجديدة قد تقضي على مستقبله وحياته. وليس أحلى على قلب تميمة من السباحة في تيار الثورة والكفر بالشرائع والتقاليد التي تبغضها بغضها لكابوس مخيف يشد على خناقها»... «ولكن بعد ضربة الموس عنت على بالها هذه الفكرة: ثوري! أحبك أن تثوري... ثارت. هذه هي نتيجة الثورة»[1].

لقد أدركت تميمة بحدسها وبعد تجارب مريرة، أنها مخطئة من حيث نتائج فلسفتها على الأقل. ولكنها وهي الإنسانة العنيدة، الرافضة لمبدأ الواقع، المرتمية في أحضان المثال البديل حتى لو كان في قعر الجحيم، ما كانت لتعتبر بحصيلة تجاربها، فاستمرت في مغامراتها حتى النهاية. ومن هنا نعود إلى بداية حديثنا عندما تساءلنا عن السر في فشل تميمة الدائم وفي هزيمتها المنكرة. لقد استعرضنا علاقتها بعائلتها وبكل من رمزي رعد وهاني الراعي وحيناً نرجع إلى السؤال عينه فنقول: لماذا أصرت تميمة على تجاهل إنذارات أخيها؟ لماذا هذا الحقد الأعمى على كل الشرائع والتقاليد التي تمثلها، في رأيها، المهدية وعائلة نصور؟ مع أنهما لا يمثلان، في الحقيقة، إلا الجانب السلبي منها.

أما كان في إمكان تميمة أن تتحلى بالمرونة اللازمة فتتكيف مع الظروف الملائمة؟ لقد طلبها الأستاذ أكرم الجردي للزواج فلم ينل منها إلا

---

(١) م - ن - ص ٣٩٢.

الهزء والرثاء، مع أنها أحق الناس بهما بعد فضيحتها مع رمزي رعد. ولقد أخطأت مع هذا الأخير ولكن علاقتها استمرت معه إلى أن ضربها حسين القموعي بالموسى. وكان من المنتظر أن تكف تميمة ـ وهي الفتاة الضعيفة المجردة من كل سلاح أو مقاومة ـ عن الجري وراء رغباتها المحمومة. ولكن شيئاً لم يحدث. لقد قطعت علاقتها برمزي ولكنها استمرت تخرج مع هاني الشاب المسيحي وهي الفتاة المسلمة. وغني عن البيان أننا لا نشجب، هنا، الزواج المختلط، بقدر ما نشدد على المرونة والواقعية. فالثورة القائمة على تجاهل مبدأ الواقع هي ثورة حمقاء ستحطم الواقع نفسه الذي ترفضه باسم مثال جديد لا ينسجم معه. ولذلك استمر هذا الواقع ـ واقع المهدية وعائلة نصور ـ يلاحقها وينغص عليها حبها. فالقموعي يصورها مع هاني على شاطىء البحر ويدس ورقة في إجتماع الأصحاب عند هاني، يحذره فيها من علاقته بتميمة. وعندما يقرر الأخيران أن يوقفا القموعي عند حده، إذ اكتشفا أنه يجمع تبرعات الفدائيين لحسابه الخاص، تنتهي المداولات إلى ما يشبه البلادة بل الغباوة التامة إزاء الأحداث وعدم تفهم خطورة المرحلة. فهاني لا يريد إبلاغ مكتب الفدائيين بتجاوزات القموعي كما تريد تميمة، بل يفضل أن يتناول الموضوع من شقة القانوني، كأن الدولة تستطيع البت في أمور تخص المقاومة الفلسطينية وحدها، هذا دون أن ننسى الاصطدامات الدموية التي قامت بين الإثنين. وترضخ تميمة لهذا القرار الغريب، ولكن إذ يعود جابر من أفريقيا ويطلع على سلوك أخته، تنهال التلفونات والإستفسارات على ماري أبو خليل التي ترتعب من لهجة جابر المنذرة بشرٍّ كبير. وتقترح صديقتها أن تبتعد تميمة مؤقتاً عن هاني الراعي حتى يحصل على الشهادة فيسافران إلى أميركا أو إلى أي بلد آخر حيث يتزوجان ويعيشان بسلام. وهذا الرأي، كان بالفعل اقتراح الأستاذ أكرم الجردي.

ولكن تميمة تركب رأسها أيضاً وتظل تائهة في صحراء أمانيها التي لا تنبت إلا الألم والعذاب. وهكذا تنتهي الرواية بجريمة دموية إرتكبها جابر. لقد أطلق الرصاص على أخته ولكنه أصاب ماري أبو خليل فصرعها. وتهرب تميمة وتنضم إلى الفدائيين المضطهدين مثلها الذين يحاربون أيضاً كل الأنظمة التي تقيد اندفاعاتهم دونما مراعاة أيضاً للظروف أو لمبدأ الواقع الذي يمنح الإنسان النضج والسلام الروحي. وليس اندفاعها مع الفدائيين نتيجة لاقتناع فكري بقضيتهم العادلة ولكنه تلبية لرغباتها الصاخبة التي تأبى الضبط الذاتي والتقيد بقوانين الواقع. وهكذا تنتهي الصفحة الأخيرة من الرواية إذ ترسل تميمة رسالة إلى هاني تعلمه فيها بموقعها الجديد بعد الصفعة التي تلقتها منه إذ اعترفت أمامه بفضيحتها مع رمزي رعد. إنها تعبر بكلمات بليغة عن موقعها الجديد الذي يعتبر تتويجاً لمسيرتها النفسية التي بدأت بإنكار الواقع تلبية للرغبات الذاتية بحجة الحرية والثورة: «تذكر أننا تكلمنا أمس في الإجتماع عن أعمال العنف المخالفة للقوانين المرعبة والاعراف المسلم بها. مكاني هناك ـ سأحارب تحت كل سماء ضد كل الشرائع والتقاليد التي ارتضاها المجتمع وأطعنها بيدي. لأنه بإسمها تحت سماء بلادي. أنكر علي حق الحياة، ولما أراد أن يسلبني الحياة نفسها، إقترف بدل الجريمة إثنين: قتل أعز الصديقات وأنبلهم وأطهرهن، ونحر حبي ـ ترى، يا هاني، أننا ما نزال على خلاف. اختلفنا على هذا أيضاً أمس... أنت قلت منذ البداية: سنختلف على أمور كثيرة»[1].

الواقع أن عوامل عديدة تضافرت لتفسد حياة تميمة إفساداً أدى إلى

---

(١) م ـ ن ـ ص ٤٤٧.

هزيمتها المنكرة، حتى ليمكن القول أن تاريخ حياتها هو عبارة عن مسلسل من الصدمات لا تنتهي . لقد صدمت أول مرة، في المثال الوالدي عندما تزوج أبوها للمرة الثانية في أفريقيا . لقد اعتبرت تميمة أن المرأة مـظلومة من الرجل الذي يحلو له أن يعمل كما يشاء بينما تظل هي محرومة، تابعة، ذليلة. ولذلك تضاعف حنقها على والدتها لأنهـا كانت قـانعة في حيـاتها كأغلب النساء القرويات. لقد ثارت تميمة أيضاً على نموذج الأم ورفضته بعنف وأرادت أن تسلك في حيـاتهـا سلوكـاً يتنـاقض في الثـورة والتمـرد والحرية. إن انهيار مثال الأب والأم معاً، بالإضـافة إلى فشـل دور الأخ، عرضها لنوبات الخطأ الذي ظلت تكرره دون أن تعتبر بنتـائجه الـذريعة. وبكلمات مبسطة أكثر، لقد ظنت تميمة أباها حراً دون قيد أو رادع يحد من حـريته . ورأت أيضـاً أمها قـانعة مقيـدة، في نظرهـا، بقيود من التقـاليد الثقيلة . فما كان منها إلا أن رفضت صورة الأم وأرادت تقليد صورة الأب التي توحي بالحرية المنفلتة. ومن هذا المنطلق نجم فشلها لأنها لم تحسن التكيف مـع الواقـع وهي الفتـاة المسكينـة الضعيفـة التي افتقـدت الثقـة والإرشاد العائلي . إن ثوريتها هي ، في العمق، نوع آخر من الإستسلام هو أبشع عملياً من استسلام أمها، إن جاز أن نصفه بهذه الصفة . يشهد على ذلك انقيادها لرمزي رعد دون أن تربطه بهاعلاقة حب أو دون أن يتوفر الحد الأدنى من التعـارف . وهو الإنقيـاد المشهور الـذي قصم ظهرهـا وأفشل حبها. لقد آمنت بالثورة على طريقة نزار قباني ولكن نتـائج هـذه الثورة - بقطع النظر عن صوابيتها أو خطئها - جاءت مخيبة للآمال بل مدمرة. والسر في ذلك أن تميمة كانت تتشبث بالانا، بمبدأ اللذة، وترفض رفضاً مـطلقاً مبدأ الواقع، مع العلم أن النضوج الفكري والعاطفي لا يتحقق إلا بفضل التفاعل الخصب بين هذين المبدئين.

من هنا نفهم أن ماري أبو خليل كانت تنكر دائماً هذا الحب وتشجبه

لاعتبارات عديدة، منها أنه حب خيالي ومنها أن تميمة، وهي الفتاة الضعيفة، يجب أن ترضخ لحكم الواقع حتى لو كان قاسياً. تشجب ماري مثلاً تعلقها رمزي رعد، هذا الإنسان الغريب الأطوار وتعلن خيالية هذا الحب: «كيف أحبته تميمة؟ تميمة عائشة في الخيال. الخيال ـ الشعر ـ الحب الخيالي ـ الغرام الشعري. . . كله واحد»[1] وملاحظة ماري في محلها لأن تعلقها برمزي لم يكن إلا سعياً وراء مثال مستحيل، هو المثال الذي تجسده فلسفة الكفر بالأرباب ولكن بذهنية العبيد. . .

وتحلل ماري أيضاً بعمق وواقعية مشكلة تميمة فتقول: «كل الناس بمشكل وأنت بمشكلين الواحد أفظع من الثاني: العلاقة التي كانت لك مع رمزي رعد ومشروع زواجك اليوم بهاني الراعي. . . من الآن إلى الشهادة لا ترين له وجهاً ولا يراك، حتى ولا تلفون. الأستاذ أكرم يقول: هذه الحواجز ستزول في المستقبل ـ يلزمها وقت لكي تزول ـ بانتظار ذلك، القفز فوقها لا يتيسر إلا من ناحية واحدة. ولا يقدم عليه إلا المجانين الذين يخاطرون بحياتهم، أو القادرون على الدفاع ـ وأنت غير قادرة ـ يذبحك أخوك ـ جسي سكين القموعي على رقبتك! وجابر صحبته بدل الواحدة إثنتان: الشذوذ في سلوكك والخروج على دينك»[2].

لقد اختارت تميمة، طبعاً، الحل الأكثر صعوبة والأقل واقعية لأنه يتلائم مع شخصيتها المفرطة في ذاتيتها. اختارت الحل الذي لا يقدم عليه إلا الحمقى الذين تتحكم بهم نزواتهم ورغباتهم الخاصة دونما نظر إلى الظروف المحيطة.

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٨٨.

م ـ ن ـ ص ٤٣١.

والعبرة النهائية التي نستخلصها من تحليلنا لنفسية تميمة، أنها شخصية عوادية بامتياز، لا لأنها غير متزنة أو غير متكيفة مع مبدأ الواقع، بل لأن انطواءها وتشبثها الأعمى برغباتها يدفعنا إلى الاستنتاج أنها شخصية مازوشية حفرت قبرها بيدها وسعت إلى قدرها المأساوي بانصياعها التام لما هو ذاتي ورفضها المطلق لكل ما هو عقلاني، موضوعي وواقعي. إن الصفات النفسية التي عودنا عليها أبطال عواد، وهي صفات الرضوخ والاستسلام والتبعية، تتجلى كلها في شخصية تميمة ولكنها تتقنع بقناع الثورة، وقد رأينا أن ثورتها، هي في الواقع، عبودية جديدة توهمت تميمة أنها الحرية المثلى التي ما بعدها حرية. تميمة مازوشية في رفضها للشرائع والتقاليد لأنها أثبتت أنها ترضخ لشرائع أشد منها هولاً وأكثر فتكاً، تلك هي شريعة نفسها التي اختطتها: شريعة الحرية المطلقة. تميمة مازوشية في تحديها لأخيها جابر وفي نزولها إلى بيروت. رغم أنها على صواب من الناحية النظرية. وأيضاً في مطالعتها للكتب الهوائية وفي حضورها الأفلام السينمائية العبثية. تميمة مازوشية في استسلامها دون قيد أو شرط لأنياب رمزي رعد، ومازوشية في تكرار أخطائها معه، وفي تخبطها في بحر من المشاكل دون أن تبحث عن وسيلة خلاص مجدية. مازوشية في تجاهلها للإنذارات المتكررة التي يرسلها تباعاً حسين القموعي (الممسكة برقبته على تعبيرها) وأخوها جابر، ذلك الوحش الثائر الذي تحطم غريزته قضبان الواقع. تميمة مازوشية في انتمائها العاطفي إلى الثورة الفلسطينية لتتحدى الشرائع والقوانين، وهي، أخيراً لا آخراً، مازوشية في إلقاء تبعة فشلها على غيرها دون أن تواجه نفسها كما يؤمن حبيبها هاني بمبدأ الثورة على النفس. ثم هي سادية حتى الصميم في احتقارها لوالدتها التي رفضت أسلوب حياتها بشراسة لا مثيل لها وحاولت أن تقلد لا شعورياً مثال الأب المتحرر في زعمها.

لقد تضخمت أناها الخاصة تضخما لا مزيد عليه، فأورثها هذه العلة القاتلة، هذا القدر المميت الذي بطش بها وبأحلامها، قدر العبودية للذات وتجاهل الواقع، أو كما يقول التحليل النفسي، قدر رفض مبدأ الواقع والخضوع المطلق لمبدأ اللذة الذي سرعان ماينقلب إلى مبدأ قهر وعذاب . . .

رمزي رعد:

لقد استعرضنا بشيء من التفصيل شخصية رمزي رعد وهاني الراعي عند تحليلنا لشخصية تميمة وقد ارتأينا، هنا أن نتطرق إليهما بشكل مباشر لأنهما، كما لا يخفى، بطلان رئيسيان في رواية «طواحين بيروت».

وهذا الكاتب الألمعي الذي يثور على القيم الفاسدة ويقدس الحرية المطلقة الخارجة عن تأثيرات القوانين والشرائع، هو، عند التحقيق، شخصية عبثية فوضوية لا يؤمن إلا بذاته ولا يقدس إلا حقده واحتقاره. إنه يبدو غريباً شاذاً في الجسم والقيافة، ولكن هذه الغرابة، كما سنرى، ما هي إلا انعكاس لغرابته النفسية وشذوذ أفكاره: «الأستاذ بالباب لايتحرك ولا يقول شيئاً: نحيل ضئيل، في روب أصفر، مقلم، وشعر مهمل تهدل خصلة منه على صدغه الأيمن، ونظارتاه بوجه تميمة»[1].

إنه ثائر صد الظلم ولكن ثورته تصدر عن نفسية سلبية مليئة بالإحتقار. حقاً أن رمزي رعد رفض الظلم والظلام ولكنه لم يكتشف الفجر، وليست مثله العليا ـ كما سيعترف فيما بعد ـ إلا ظلامية جديدة لا يختلف عن التي رفضها: «إنها الحلقة الأولى من سلسلة الثورات في التاريخ. الثورة ضد

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٢٩.

الظلم والقهر والجهل والفقر، ثورة العبيد على الأرباب. . . كان يتكلم بسخرية، بإحتقار، من علٍ ، كأنه واقف على نصب نفسه ـ وعلى وجهة جمود وعليه صفرة ـ كالصفرة في الأفق قبل العاصفة. . . »[1].

والجمود الذي يسيطر على وجه رمزي ، هو علامة افتقاره العميق إلى المشاعر الإنسانية الحية . إن كل ما يختلج في كيانه يختصر بالحقد والسخرية والإحتقار، وهو لا يعرف النكتة أبداً كما تقول تميمة ، وينصرف همه إلى سبل ثلاثة: الكتابة والحقد وتقديس ملذات الجسد، فهو لا يؤمن بما يتخطاه.

ورمزي رعد هو مصيبة تميمة الكبرى، لأنه سلبها شرفها وطهارتها ، ولا عجب فهو من أنصار الذاتية التي تزدري بكل ما هو موضوعي كالقيم والشرائع والتقاليد. وهو من هذا القبيل يشابه تميمة في خضوعه لمبدأ اللذة وإهماله لمبدأ الواقع ، مع الفارق أن رمزي فقد كل مباهج الحياة في ثورته الشعواء . لم يقل لتميمة كلمة حب واحدة في علاقتها معه . كانت تتمنى أن يكون الحب كالشعر ولكن رمزي لا يقدس إلا ذاته وعبادة الذات تفضي إلى احتقار النفس، وحينما نحتقر نفوسنا فلا بد أن نمتهن كرامة الآخرين بالضرورة. ولذلك يصرح، بعد خروجه من السجن، باحتقاره للنساء والحب، وقد يكون هذا التصريح بواقع الغيرة ـ وهو يتناقض على أي حال مع مبدئه الثوري ـ إذ ظن أن تميمة على علاقة بالأستاذ أكرم، إلا أن هذا التصريح ينسجم، في نهاية المطاف، إنسجاماً تاماً مع شخصيته المتمحورة على نفسها: «أما النساء؟ النساء! ـ ولم يذكرها هي على التعيين . فإنه يحتقرهن ويحتقر نفسه ولا يؤمن بالحب. إنسي ما كتبته .

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٢٥ .

إليك عن الحب. مزقيه»[1].

أما ما كتبه رمزي فلا يتعدى شعوره النرجسي، لأن تميمة لا تمثل له الآخر الذي يصبو إليه، بقدر ما تمثل وسيلة تعزز شعوره المزعوم بالحب: «إلى التي هربت من نفسها وتركت ظلها معي... سترجعين مع الليل نجماً يهوى في حضني وعصفوراً يقع بين يديّ بجرحه الدافىء»[2].

ويتابع رمزي حديثه إلى تميمة فيتجاوز شعوره بالإحتقار شاملاً الإنسان بحد ذاته: «صدقيني، الإنسان أحقرها جميعاً»[3].

إنه يحتقر الإنسان، لأنه في العمق، يحتقر نفسه وما احتقاره لنفسه إلا نتيجة لرفضه كل مثال وكل قيمة أخلاقية. أما ما كتبه عن مقاومة الظلم، فهو في الحقيقة، تمويه وتبرير لحقده الدفين على... الإنسان التي تقوم الثورات العديدة لتحريره وإسعاده...

الحب عنده حرية مطلقة، وهي تعني عملياً، إلغاء الآخر وتذويبه في مصهر الأنا: «أما ما في الحب من بشاعات فمن صنع الشرائع والتقاليد التي قيدته باسم المحافظة على قدسيته. قدسيته الوحيدة: الحرية»[4].

واضح هنا أن رمزي يقصد بالحب العلاقة الجنسية، لأنه، كما أسلفنا، لم يحب تميمة ولم يقل لها كلمة حب واحدة، بل أكثر من ذلك، لقد سلبها شرفها وعرضها لنتائج وخيمة هو أدرى الناس بها. ثم أن كلامه المموه عن الحب هذا، يصدر عن فلسفة ذاتية مفرطة في نرجسيتها تقوم على رفض مفاهيم الحلال والحرام، أي بعبارة أخرى، ترتكز على إنكار

---

(1) م - ن - ص ٣٧١.
(2) م - ن - ص ٣٣٩.
(3) م - ن - ص ٣٧١.
(4) م - ن - ص ٣٤٧.

مبدأ الواقع لأنه يقيد أو يلجم الرغبات المندفعة بلا حسيب أو رقيب: «ليس في الكون حلال أو حرام. . . الثورة المقبلة في العالم هي ثورة الإنسان على الأكاذيب والأوهام والطلاسم التي جعلت منه مسخاً. . . لذلك سيكون كتابي الجديد «الحرية هي أنا. . .»[1].

من الواضح هنا أنه ينعت الشرائع والتقاليد بالأكاذيب والأوهام. وإذا تبخرت أخلاقية المجتمع فلا يتبقى إلا حرية الفرد يعمل كما يشاء. الحرية هي أنا يقول رمزي، وكان حرياً به أن يتابع التقصي فيقول: الحرية هي أيضاً الآخر. ولكنه لا يعترف إلا بذاته، وقد كان هاني الراعي على حق، عندما نعته بالإنسان الفوضوي والهدام. . .

ولكن رمزي رعد، وهو الكاتب الصحافي، لم يكن متعامياً أو متجاهلاً أعماق نفسه. كان يدرك في مناجاته لنفسه أمام الست روز التي انتابتها نوبة من نوبات المرض، إن فلسفته كلها هراء بهراء. إنه ينتقد الأستاذ أكرم الجردي السياسي الإشتراكي الذي يناهض اليغموريين خصومه، لأنه كاذب ومشاريعه البديلة ليست أفضل من مشاريع خصومه التي يرفضها. وهو، بهذا، ينتقد نفسه لأنه هو الذي تولى الحملة الصحافية ضد اليغموريين: «أطوي خرائطك وقولي للأستاذ الكبير، نائبنا العتيد، البك بالرغم منه، أكرم الجردي الذي يريد أن يبني لنا دنيا عصرية، أن يطوي خرائطه هو الآخر. تغيرون لنا ماذا في عمارتكم الجديدة. المهندسون كذابون. أنت قلتها. . .»[2].

وهو يعتبر أن ما قاله في الجرائد على أنه الحقيقة الصافية ليس إلا كذباً

---

(١) م ـ ن ـ ص ٣٤٧ ـ ٣٤٨.

(٢) م ـ ن ـ ص ٤٣٥.

وتمويهاً ونفاقاً. «الحقيقة أن أقولها لك عارية. ما قلته عنه في الجريدة؟ كذب! حمرة وبودرة يا ست روز. فساطين! فساطين أخلعها على الحقائق. كل يوم موضة. السياسة أعلق بالنساء بالموضة»[1].

إن رمزي رعد يعرف عظمة الحب الحقيقي والتضحية الخلاقة، ولكنه لا يستطيع أو لا يريد أن يسمو بروحه إلى قامة الإنسان الحقيقي. روميو وجولييت باعا روحيهما فقط للحب. أي أنهما أحبا حتى العطاء الذي يصل إلى حد التضحية. وأيضاً السيد المسيح وكل الأنبياء والشهداء باعوا أرواحهم في سبيل قضية كبرى تتخطى ذواتهم الفردية. أما الفدائيون، فلم يصلوا كلهم إلى هذه النقطة السامية. ومن ضحى بحياته في سبيل قضية عظمى فهو لم يؤجر روحه بل باعها، ويقصد رمزي بالبيع كما قلنا التضحية التامة.

وهو يعترف أن تميمة خلطت بين كلماته الجميلة وواقعه البشع. فظنت، في حبها لهذه الكلمات، أنها تحب رمزي رعد الإنسان، وهنا تكمن مأساتها وسر سقوطها: «تميمة أحبت كلماتي. أحبتني أنا بالغلط. خلطت بيني وبين كلماتي. لأن كلماتي ليست أنا ـ ليست أنا الذي يدرج بين الناس على كل حال. وحينما اتضحت لها الحقيقة تركتني»[2].

ومن الطبيعي أن تترك تميمة إنساناً لا يحترم الحياة الإنسانية بل يحتقرها في الصميم. الموت عنده لا يثير الإحترام والخشوع بل الضحك. وهو يدعو الناس إلى الإنتحار ولكنه ـ طبعاً ـ لا يقدم عليه: «لذلك أنا أعظم المنتحرين وأدعو إلى الإنتحار. الإنتحار هو الحرية

---

(1) م ـ ن ـ ص ٤٣٦.

(2) م ـ ن ـ ص ٤٣٧.

الوحيدة والمنتحرون هم الأحرار في أرض مملوءة بالعبيد»[1].

إن فلسفة رمزي رعد تشف عن حياة جبرية مسيّرة يعيشها هذا الكاتب الصحافي ولذلك يصبح الإنتحار عنده الحرية الوحيدة للخلاص من هذه الجبرية الرهيبة. هكذا تنتهي ثورة العبيد على الأرباب إلى عبودية جديدة هي عبودية العبث واللاجدوى وافتقاد معنى الحياة.

أما دوافع هـذه العبوديـة فهي تعود، كمـا أسلفنا، إلى رفضـه لعالم القيم، حتى أنه يهاجم العناية الإلهية التي تنهي حياة الإنسـان بالمـوت. وطبيعي أن يؤمن إنسان بائس حتى العظم بهذه الأفكار، لأن فلسفته تفتقر إلى الأمل وشخصيته هي شخصية العدمي بامتياز.

وهنا يجب أن نوضح فكرة العدمية أو العبثية التي تميز رمزي رعد عن هاني الراعي. لا شك أن ثورة رمزي لم تأتِ من فراغ ولا بد أنـه تعرض لإحباطات رهيبة شلت نفسيته وصرعت آماله. ولكن الإنسان لا يمكنه أن يعيش محبطاً بلا نهاية، ولذلك تولدت ثورته على «الأربـاب» كما يقـول وأخذ ينكر أهمية الشرائع والتقاليد لأنها تضبط الشخصية الإنسانية وتسمو بها. لقد وجد رمزي ـ العاجز عن تخطي ذاته ـ الحل المناسب، ولكنه في الواقع حل مؤقت، غير جذري، بل إنه استمرار للإحباط القديم ولكن بزي جديد هو زي الثورة. . . إنه يبغض ذاته لأنها سيئة ومحبطة وفاشلة. لقـد ثار على التقاليد ولكنه لم يقم بخطوة جبارة هي الثـورة على النفس التي يؤمن بها هاني الراعي، وهي الكفيلة بإيصاله إلى الحل المنشود.

وعدمية رمزي رعد ليست جديدة بل لعلها ملازمة لبعض الثورات التي

---

(١) م ـ ن ـ ص ٤٣٩.

تطلب مثالاً بديلاً فيأتي هذا المثال أسوأ من القيم القديمة التي تواجهها. هي عدمية المركيز دوساد الذي مجد القساوة لأنها، في رأيه، جزء من الطبيعة الإنسانية. وهي، أيضاً، عدمية الفوضويين الذين يرفضون كل سلطة ويقدسون الفوضى والتدمير. هؤلاء وغيرهم لا يعبدون في الواقع إلا أنانيتهم المريضة، على رغم تمجيدهم الحار لكل قيمة جديدة، لأنها في الواقع، قيم مموهة وصادرة عن نفسية حاقدة ومحبطة. ولا يكمن الحل في تغيير الواقع ـ على أهمية التغيير ـ بل في تغيير النفس كي يأتي الواقع الجديد منسجماً مع إنسان جديد يفكر ويعمل وفق مثال أخلاقي يلتزم بالقيم والمعايير الإنسانية الخالدة.

وهل تدعو الحاجة أخيراً إلى التبسط في الاستنتاجات والتحليلات؟. فرمزي رعد هو شخصية عوادية يتقلب بين المازوشية والسادية. إنه، بطريقة لا واعية، يعذب نفسه بالحقد والاحتقار، ويفصلها عن مناطق الضوء والخير والجمال ليدفنها في بؤرة الرفض العقيم. ولم يسلم غيره من ساديته التي يصبها حمماً وكبريتاً انصبت على نظام القيم ولم توفر تميمة، ضحيته الكبرى.

هاني الراعي وسائر الشخصيات:

أما هاني الراعي فيظهر على أنه الشخصية الوحيدة التي توازن بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع ولذلك يبدو ناضجاً، واقعياً، متزناً. إنه لم يعرف موجات اليأس والعدم. ولم يتلقَ الصدمات العائلية مثل تميمة، بل هو، على العكس، متمسك بتقاليده، منسجم مع بيئته الخاصة، يؤمن بالتواصل بين الأجيال لا بالصراع العقيم المدمر. والحياة الحقيقية عنده هي التي يحياها الإنسان في الواقع لا في الخيال أو عن طريق المخدرات

المادية والمعنوية على السواء. ولعل اختلاف شخصيته عن تميمة جعلت علاقته بها اهتماماً فكرياً أكثر منها ذوباناً عاطفياً، فنحن لا نجد في الرواية ما يشير إلى توله هاني بتميمة، بل إننا نكتشف أحياناً لا مبالاةً كبيرة وإيثاراً لشواغله الإجتماعية على حساب حبه لها.

هاني الراعي يتبنى منطق الثورة ولكن بتحفظ، والثورة الحقيقية عنده هي الثـورة على النفس وتنقيتها. لكن هـذا لا يمنعـه من نشـدان التغييـر الإجتماعي الهادىء والسلمي، ولذلك يشجب الطائفية التي تفرق ويناصر حسيب معلم القرية الذي يرفضه المختار لأنه من غير طائفته. يؤلف أيضاً حزب الأصحاب الذي يتكون من مختلف الـطوائف، وهو يتبنى الـزواج العلماني بين مختلف المجموعات الدينيـة، التي يجب أن تندمـج لا أن تكتفي بالتعايش.

وهـو أيضاً، على نقيض تميمـة، لا يؤيد المقـاومة الفلسـطينية دون ضوابط أو حدود لأن منطق الدولة ومنطق المقاومة يتناقضان وقد ينتهيان إلى الصراع الدموي فإلى تصادم الطوائف اللبنانية في حروب أهلية مخيفـة، الأمر الذي حصل بالفعل. ولعل رواية «طواحين بيروت» نبوءة تنذر بسوء المصير الذي ينتظر لبنان بسبب نشاط الحركات الطلابيـة والطائفيـة التي بدأت تذر قرنها في أواخر الستينات، مرتدية زي الثورة والإصلاح إلى أن أسفرت عن وجهها الحقيقي البشع فانفجرت حروباً أهلية قضت على مـا كان يسمى منارة الشرق وأعادته إلى عصور البربرية والظلام.

وهكذا يبدو هاني الراعي كـالضوء الـوحيد وسط ظلمـة متلبدة. إنـه شخصية متوازنة على نقيض الشخصيات العوادية التي تحفل بها الـرواية وكلها ترفض القيم والشرائع وتمجد الحرية المفرطة والذاتية المتضخمة. ولا عجب أن ينتهي الأبطال جميعاً نهايات مأساوية بسبب نكرانهم لمبـدأ

الـواقع وعبـوديتهم لشهواتهم وأهـوائهم. فالست روز إبنـة كاهن ريفي، تقضي عمرها في ممارسة الدعارة ورغم أنها تتوب في آخر عمرها وتحاول أن تتبنى خادمتها زنوب إلا أنها تقع في براثن المرض وتشرف على الموت ولم تهنأ بعشاقها أبداً. والأخير الذي أحبته تزوج فتاة ثرية وفتح بـأموالهـا صيدلية وكانت الست روز تزوره بـاستمرار كـل شهر وتتحسـر على حبها الضائع ومثلها أوديت زميلتها في الدعارة، فهي تتمرغ في الخطيئة ولا تفوز بحبيبهـا الأستاذ أكـرم ـ جابـر يبذر مـال أبيه ويعتـدي على أخته من أبيـه ويقضي أيامه في الحانات ويعتـدي على زنوب التي تحمـل منه ثم يقتـل ماري أبو خليل فيلقى القبض عليه ويزج في السجن.

أما زنوب الخادمة القـروية التي تتعبـد لمثالهـا المتجسد في تميمـة فتحاول أن تتعلم القراءة والكتابة ولكنها تفقد شرفها مع جابر لأنه تملقهـا وقـدم لها إسـوارة رخيصة وتنهي البـائسة حيـاتها بـالإنتحار على صخـور الروشة هرباً من عملية إجهاض. الأستاذ أكرم الـذي خصصت له الست روز غرفة مشبوهة في شقتها والذي يفجع بزوجتـه في حادث سيـارة يعود فيخسـر خطيبتـه ماري أبـو خليل. وهـذه الأخيرة مصيـرها معـروف لأنها أسكنت تميمـة معهـا، وعلى رغم جهلهـا بسلوكهـا فـإنهـا تحملت وزر خطيئتها فأصابتها الرصـاصة القـاتلة بدلاً منهـا. حسين القموعي يجمـع تبرعات الفـدائيين لحسابـه الخاص ومن المنتـظر أن يقتل أو يـزج به في السجن. تامر نصور قضى حياته في جمع المال في أفريقيا فأهمل عائلته ثم زج به في السجن وخسر شرف إبنته فضلاً عن خسارته جابر الذي ألقي القبض عليه. أما زوجتـه آمنة، الـواهنة الشخصيـة، الغريبـة عن كل مـا استجد من تغييرات في الناس والمجتمع، فـإنها تُصـاب بالفـالج بسبب الكوارث التي داهمتها من كل جانب فلم تستطع المقاومة. تميمة أخيـراً

تخسر شرفها وحبها وصديقتهـا فتلجـأ إلى المقـاومة الفلسـطينية وهـاني الراعي يخسرها رغم محاولته إنقاذها في آخر لحظة.

هذه الشخصيات جميعاً وبدرجات متفاوتة مسيّرة بـرغباتهـا، لا تعبأ بحكم العقل ولا تراعي الواقع، لذلك كان من الطبيعي أن تهـزم جميعاً. وتبقى العبرة الأخيرة لطواحين بيروت أنها رواية الإنسان الذي يدمر نفسه بنفسه لأنه ينبذ ما تواضع الناس على تسميته بالشرائع والقوانين. إنها رواية الهزيمة والقدر المأساوي الذي يـرسمه الأبـطال لأنفسهم، قدر العبـودية للذات ورفض الواقع الأقوى والأشرس وقد انتهى بتغلبه نهائياً على هـذه الذات، لأنها لم تحسن محاورته والتلاؤم معه...

الفصل الثامن

السائح والترجمان

«كأن فؤادي ليس يُشفي غليله
سوى أن يرى الروحين يمتزجان»

إبن الرومي

تمثل مسرحية «السائح والترجمان» محاولة الإنسان الأبدية لإمتلاك المطلق، ومن خلالها تبرز المواقف الوجودية التي تضيء المعنى الإنساني الأعمق. وقد قسمها المؤلف إلى أقسام ثلاثة. ففي القسم الأول، وهو نوع من التمهيد لا أهمية له بحد ذاته، نتعرف إلى السائح والترجمان يتحاوران في قلعة بعلبك، وندرك أن الأول يريد أن يصل إلى الآلهة ويسمعهم، فيعطيه الترجمان شمّة من اكسير سحري فينتقل السائح إلى مكان وزمان مختلفين، وهذا الإنتقال هو في مغزاه العميق، إنتقال إلى الذات الحقيقية كي تتعرف إلى الوجود الآخر المختبىء خلف مظاهر الحياة اليومية ومطامحها الوضيعة. وهناك يتحاور السائح مع النحات الذي ندرك من خلال حديثه، أن الآلهة هي صبوات الإنسان لمعانقة المطلق ولكن النحات يفشل دائماً مع كل الآلهة التي خلقها (الفن والعلم أي الإله المارد) لأنه أراد أن يعطي صفة المطلق على النسبي. وهو يتوق دائماً إلى دلك الشيء الذي يعذبه في رحلته الوجودية، يتوق إلى الله، ولكنه لا يستطيع الإتحادية، لأن الآلهة التي يتمسك بها لا تمنحه الإشباع الكافي.

وهنا يكمن سر عـظمته وعـذابه في آن معـاً. وفي الفصل الثـالث يتحاور السائح مع رجل المريخ الذي يمثل الحقيقة المطلقـة في مقابـل الحقيقة النسبية التي يجسدهـا النحات، ونتعـرف من خلال الحـوار إلى الفلسفة الجديدة التي تدل الإنسان على الـدرب الحقيقية، التي إن سلكهـا عانق المطلق ووصل إلى نقطة الدائرة حيث الحب والحنان والإطمئنان والأمل. لكن السائح الذي يرمز إلى الإنسان العادي الذي يدرك مظاهـر الأشياء، كالسائح تماماً، يفيق من غفلته عندما ينتهي مفعول الاكسير، ويعرض عن مبادىء رجل المريخ ويتذكر موعده مع فتاة دبرها له الترجمان في البداية، وينتهي هذا الفصل بالسخرية من الإنسان وأحلامه الحقيرة وفشله المستمر في تمسكه بها. وقد مثل الكاتب تلك السخرية وهذا الفشـل بجماعـات (جماعة الحمار والسعدان والقهوة. . .) ترقص وتبدي آراءها في الإنسان وسعيه الخائب وراء السراب.

وسنتنـاول في تحليلنا القسم الثـاني وهو يمثـل الحقيقة السـالبـة ثم القسم الثالث الذي يمثل الحقيقة الإيجابية التي يثبتها عواد. ففي القسم الثاني ـ وهو الأهم في رأينا ـ يتبدى النحات كما سنرى، كرجل الملذات في فلسفة كيركغارد أو الرجل الدونجواني الذي ينتقل من امرأة إلى أخرى دون أن يبلغ جنـة الحب الحقيقي حيث الإطمئنـان والسعـادة. وليس مصادفة أن يسمي النحات أحلامه ـ ويقصد بالحلم هنا كل نوق عميق في الإنسان عمق الغريزة ـ آلهةً يعبدها. إنه يخلق هذه الآلهة ويدمرها ما دام يشعـر ويحلم ويتشوق، ولكنـه لم يجد في أي منهـا المعـرفـة القصـوى والسعادة الحقيقية، أي أنه، بتعبير آخر، لم يجد المطلق أو الله.

ويشبه عواد أحلامه أو الآلهة التي يعبدها بالمرأة التي تعيش مخدعـة أي في قرارة ذاته، بينما يظن السائح أنه يتحدث عن امـرأة عاديـة. وهذا

التشبيه أثير عند الكاتب، فقد ورد في تجربته الأدبية وسمى عملية الخلق الفني وصالاً ونجده أيضاً في قوافل الزمان في قصيدة الكلمة[1]. وبين النحات وهذه المرأة التي تظل عذراء أبداً ـ لأن العذراوية هنا صفة للتجدد والتنوع ـ عهد مبني على الخيانة. هي تخونه مع الناس لأن الفن يتوجه إليهم وهو يخونها إذ ينتقل إلى عذراء أخرى أي إلى تجربة أخرى أو إلى أثر فني آخر. وهو يظن دائماً أنه وجد في المرأة الشيء البعيد (المطلق) الذي إليه يصبو ولكن عبثاً. إن السائح ينعت هذا الحب بحب الفجار لكن النحات يستدرك فيقول أنه لا يعرف إلا الجمال معتقداً. أما الإله الأول الذي صنعه كي يتخلص من وحدته فهو المرأة التي أحب، إلا أن هذا الحب يبقى كآلهته ناقصاً معرضاً للتغيير ولا يمنحه السعادة المطلقة.

أما العوامل النفسية التي تخلق هذه الآلهة، ومنها طبعاً الفنون عامة، فهي مجمل المشاعر السلبية التي تدفعه إلى الخلق كي يتخلص من شعور العزلة. ولذلك تتبدى عملية الخلق على أنها محاولة للإتحاد بالآخر كي تكتمل ثنائية الإنسان، ولكن هذه المحاولة تفشل دائماً لأن الكامل لا يُطلب في الناقص والمطلق لا يُبحث عنه في النسبي. إن وضع النحات يظهر متبدلاً، متحولاً، غير ثابت، وهو مشحون بالتعب والألم والخيبة، وفشله يدفعه دائماً إلى المزيد من الخلق إلى ما لا نهاية. إلا أن انتقاله من حلم إلى آخر ومن إله إلى غيره يشعره بنوع من الغبطة هي سعادة الخلق ولذة الجري وراء الأهداف والغايات. إنها حركة وجودية تقضي على الركود والجمود. فمن لا يشعر أو يحلم أو يلاحق طيف أمنية أشبه بالميت منه بالحي. وليست الحياة، في التحليل الأخير، إلا هذه الحركة الوجودية

---

(١) راجع المؤلفات الكاملة ـ قوافل الزمان ص ٤٨٤.

التي تنقل الإنسان من وضع إلى آخر ومن مرحلة إلى أخرى. إنها السفرة السندبادية للتعرف على مزيد من الخبرات والإنفعالات الجديدة وليست الراحة إلا محطة لاستئناف المسير. لذلك يشعر النحات بالفراغ بعد الإنتهاء من عملية الخلق لأن تحقيق الحلم، هو بمعنى ما، انتهاؤه والقضاء عليه. ويتطلب الأمر أحلاماً جديدة لتستمر الحركة النفسية الشائقة المتشوقة أبداً. وهكذا يبدو الإنسان عند عواد على أنه رحلة مستمرة. إنه انطلاق وليس وصولاً لأن الوصول هو الركود والموت. إنه أيضاً مخلوق على صورة الإستفهام كما يعبر بمعنى أنه يبحث ويسعى ويجرب والإجابة على سؤال الوجود عنده تتحقق بالفضول والشوق والتوق وتقترن طبعاً بالخطر لأنه يعني ترك الطرق المألوفة والإنطلاق في مغامرة البحث والتفتيش.

وهذا ما عناه عواد في قصيدة السندباد من ديوان قوافل الزمان[1].

فصفقت الرياح وهمت   وقالت لي غنيمته الذهاب

وهو أيضاً ما ذكره في «فرسان الكلام» بمعرض كلامه عن سعيد تقي الدين: «وغاية كل شيء عنده خيبة ومرارة». حقاً أن عذاب الأماني تبقى عذاباً حتى تتحقق فتفسد. الحياة، الغنى، الجاه، السعادة... ويا ليت! أن تحقيقها يفسد صاحبها أيضاً ويفسد الحياة من حوله كأنما اللذة كلها في التطلع واللهاث، في الجهد وبصق الدم على الطريق».

وانطلاقاً من هذا السعي يميع الفرق بين الخير والشر فيتشابكان كالأخوين السياميين. فالكاتب يجد مصارد الخلق والرغبة تتحقق فى ينابيع

---

(١) المؤلفات الكاملة ـ قوافل الزمان ص ٤٨٧.

(٢) المؤلفات الكاملة ـ فرسان الكلام ص ٥٣٠.

الخير والشر على السواء التي تمنحه نشوة القوة والإبداع. وليست الشرائع الأخلاقية هي المهمة، بل المهم بالنسبة له هو كل ما يجدد الشوق ويضاعف لذة الجري وراء الأحلام.

حقاً إن هذه المرحلة السندبادية أو الدونجوانية بتعبير كيركغارد تقترن بالتعب ولكنه يذوق بفضله الراحة، وبالألم ولكن لولاه لما عرف اللذة وبالخيبة إلا أنها هي التي بعث فيه العزم[1]. ولكن هل وجد النحات العوادي ضالته المنشودة؟

يميز كيركغارد بين طرق ثلاثة يسلكها الناس في الحياة: طريق التجربة الجمالية وانتهاب الملذات (الرجل الدونجواني). الطريق الأخلاقية التي يلتزم صاحبها بمعايير الأخلاق ويحتفظ بنوع من السكينة والإطمئنان ثم الطريق الدينية التي تصل الإنسان بالمطلق وفيها ينفصل الإنسان عن الزمان العادي المتقلب بين الألم والفرح ويتصل بالسرمدية التي يمكن أن تُعرف على أنها حضور مكثف للوجود الإلهي.

أما الإنتقال من مرحلة إلى أخرى فيقتضي مرتبة روحية ترفع صاحبها إلى مرتبة أعلى. وتهمنا في هذا المقام الطريق الأولى التي يعيشها رجل الملذات. يقول: كيركغارد «إن هذا الرجل -ولنسميه الماجن فهي الترجمة الصحيحة لكلمة دونجوان - يقوم بعدة مغامرات ولا يلتزم برابط تجاه فتاة معينة وذلك على النقيض من الرجل الأخلاقي، وهدفه في هذا كله هو اقتناص اللذة. إلا أن الناحية الإنسانية في المرأة، بمعنى الحقيقة الوجودية الكبرى تغيب عنه فكل فتاة في نظره امرأة بوجه عام. بينما الحب

---

(١) المؤلفات الكاملة - السائح والترجمان ص ٤٦٧.

الحقيقي يكتفي بواحدة لأن حبيبته تتميز بفرادة لا تتمثل في غيرها، إنها ليست كسائر النساء ولا يمكن أن تعطيه كل النساء مايرجوه من حبيبته».

ويقرر كيركغارد أن اليأس هو الذي يدفع الماجن كي يقوم بمغامراته تلك. حقاً إنه يتلهى عن حقيقة الوجودية الصميمة ،التي تتوق إلى الحب والمطلق. ولكنه لا بد أن يعاني شعوراً بالإكتئاب عميقاً لأن اللذة لا تعطيه الإشباع التام، هذا إن لم تنته به إلى القرف والبلادة. وهذه المشاعر إن تعمق بها الرجل الماجن ستفضي به إلى المرحلة الدينية حيث يتحد مع المطلق. ويعتبر كيركغارد أن خطأ الماجن الجوهري والرهيب، يعود إلى أنه يعطي صفة المطلق على النسبي أو الحسي، ولأن فاقد الشيء لا يعطيه لذلك لا تمنحه اللذة الإكتفاء التام بل تقترن بالعذاب واليأس والكآبة. . . ففي الإنسان حاجة صميمة إلى الإتحاد الإنساني الكامل، وهي إن لم تشبع فإنها تتمرد على النفس وتنقلب إلى شعور رهيب بالعبث والفراغ.

وهكذا نرى قاسماً مشتركاً يجمع بين نحات عواد والرجل الماضي. فكلاهما تعمر نفساهما بالأحلام ويركضان وراءها بشغف، وكلاهما يسبغ صفة المطلق على النسبي ولا ننسى أن عواد يسمي أحلامه آلهة. والإثنان أيضاً تنبع مغامراتهما من الفراغ والعزلة واليأس ويعبران بشكلٍ لا واعٍ عن رغبة شرسة بالإتحاد إلا أنها لا تتحقق أبداً.

يطلب السائح من النحات أن يدله على الإله الحقيقي فلا يستطيع الأخير جواباً. كل آلهته حقيقية بمعنى أنها صادرة عن عمق الذات وكلها يتعلق بها سعياً وراء مثال بعيد، ولكنها أيضاً مزيفة لأنها لا تمنحه الرضا التام. أما العلم الذي يسميه النحات الإله المارد، فهو ليس أحسن حالاً من الفن والأحلام عامةً، هذا إذا لم يكن أسوأ. لقد أرسله مرة ليدمر الأعداء فإذا به يدمر نفسه. وهو يشير هنا إلى القنبلة النووية التي ألقيت في

اليابان، علماً أن القسم الثاني ينتهي بـانفجار هـذه القنبلة كي يبدأ عهـد جديد بعد الدمار الشامل هو فجر الحقيقة التي يعلنها رجل المريخ.

أما ما يضني النحات، حقاً، فليس الفراغ لأنه يتغلب عليه بالخلق وليس التعب والألم لأنـه يتجاوزهمـا أيضاً. إن مـا يضنيه هـو عذابـه الأرهب بين دوافـع الخير والشـر في نفس الإنسان. وقـد شبه ذلـك بعمـود منحنٍ قـد يتداعى للسقوط في أية لحظة. وهو لا يستطيع عنه فكاكاً رغم الجراح التي أصابته، فمنه ولد وفيه يموت ـ وهو، بمعنى آخر، قدر الإنسان على هذه الأرض. وشقاؤه يكمن في محاولة شد هذا العمود إلى السمـاء أو عندمـا يهبط به فيلقمه الأرض. إنه الشقاء في جهود الخير المضنيـة والشقاء في التمرغ بالشر المدمر.

وعند انتهاء هذا القسم بانفجار نووي، يثبت الكاتب كلمات شكسبير في مسرحية هاملت (أكون أو لا أكون) ولكنه يقلب معادلتها فتصبح عنده: «ليس الشيء أن أكون أو لا أكون. الشيء، ذلـك الشيء، أن أخرج من حدود نفسي»[1].

إن النحات يتوق إلى ذلك الشيء ـ الله ـ ولكنه لم يجده في الفن رغم مواعيده الكاذبة، وافتقده في العلم الذي أغراه بالوصول إلى آخر نجمة. إنه يريد الوصول إلى المطلق بعد خيبات الأمل المتكررة بانتعاش الأمـل نفسه بعد مواته. والمشكلة الوجودية، بالنسبة إليه، أن يخـرج من حدود نفسه لأنها مليئة بالفراغ والعزلة واليأس والألم. هكذا تتبدى هذه المشكلة وتلك المحاولات المستمرة على أنها توق إلى شيء يتجاوز الرغبة والفن والعلم ـ توق إلى اتحاد جوهري بالآخر ينفي كل المشاعر السلبية. ويغني

(١) م ـ ن ـ ص ٤٧٣.

عن القول أن هذا الاتحاد لا يمكن أن يتم إلا بالمطلق، ففيه وحده اليقين الكامل والسعادة التامة، إذ لا يشبع القلب إلا خالق القلب كما يعبر أوغوسطينوس.

أما كيفية الإستجابة لهذا التوق الإتحادي فيعرضها الكاتب في الفصل الأخير عندما يتحاور السائح مع رجل المريخ، وهو فصل الإيجاب بعد فصل النفي. وهنا نجد الكاتب يثبت آراءه الفلسفية التي لم يؤمن بها ولم يكررها في أي كتاب سابق أو لاحق. وهي آراء عرضها قبله جبران ونعيمه واستقاها الجميع من ينابيعها الأولية أي من الفلسفة الهندية. ومجمل هذه الآراء أن الوجود كله عبارة عن دائرة تتوسطها نقطة عجيبة هي الله حيث كل الفرح والهناء واليقين والأمل. وتأتي المشاعر السلبية كالألم واليأس من ابتعادنا عن هذه النقطة. وبقدر ما نقترب منها نزداد اقتراباً من الخير والكمال، ولا صحة للثنائية أي للتفرقة بين الإنسان والكون إذ الوجود واحد لا يعرف السدود والحدود والكاتب يشير إلى فكرة وحدة الوجود التي تعني أن الله ليس هو الوجود بعينه ولكنه مبثوث فيه، وإذ ذاك لا فاصل حقيقي بين الإنسان والله أيضاً...

أما كيف يتخلص الإنسان من الشر فلا يتم إلا بالتضحية التي تؤدي إلى الولادة الجديدة. ولا بد من الخضوع لألم التضحية طالما أن الشر مقترن بالألم وهو يفضي أيضاً إلى ولادة جديدة ولكن بالشر والشقاء. ولهذا يطلب رجل المريخ أن يستشهد الإنسان في الخير ما دام يستشهد في الشر. لأن استشهاده هذا إيجابي غير سلبي.

وهو يشير أيضاً إلى فكرة التقمص التي تنتهي بالإندماج بالنقطة البهية إذا سلك الإنسان طريق الخير. وليس للوجود فناء لأن الوجود والبقاء مترادفان، كما أن غاية الحياة هي الحياة نفسها. لذلك يريد رجل المريخ

أن يبني هيكل السلام الموطد في ذات الإنسان وقد توقف فيها الصراع الداخلي فتنتهي الحروب ويندحر الشر.

ولكن السائح يفيق من غفلته وينهي حواره مع رجل المريخ لأنه على موعد مع امرأة دبرها له الترجمان. فكأن عواد هنا يشير إلى ضعف الإنسان واهتمامه بظواهر الأمور لا ببواطنها. فالمرأة عند النحات هي رمز لعملية التوق الإنساني إلى المطلق عبر اصطدام هذا التوق بالحسي والنسبي. وهو يبدو في حواره غير راضٍ عن هذا التوق، بل هو يصبو إلى ذلك الشيء، إلى المطلق. وقد تكفل رجل المريخ بمهمة الإيضاح. أما السائح فيفهم المرأة على أنها كائن جسدي محض لا رمزاً لنسعي الإنساني، رغم أن هذا السعي يتضمن العلاقة مع المرأة على كل المستويات. ولذلك ينهي حديثه مع رجل المريخ ويتغافل عن وعي الحقيقة الإنسانية الوجودية التي تحقق المزيد من النضج والكمال. وتنتهي المسرحية بجماعات تهرج (جماعة الحمارة والجمل والسعدان والثعبان والقهوة والبصارة) وكلها ترمز إلى حرب الإنسان مع ذاته وانغماسه في عالم الظواهر حيث الآلام التي لا تنتهي لأنها سراب لا يروي، ولا مهرب من كفارة تمحي الذنوب وتختم عهد السراب ليتحد الإنسان بالنقطة البهية في وسط الدائرة.

وإذا كان النحات يمثل السندباد الخائب أو الرجل الماجن عند كيركغارد، فإن رجل المريخ عند عواد يمثل الرجل الديني الذي بلغ المرحلة الثالثة حيث يتحول الزمان إلى سرمدية دائمة والإنسان إلى وعي فريد بطاقاته الكامنة التي تحقق له حرية الوجود في هذا الوجود الساقط الذي نعيشه. ويبقى التساؤل يفرض ذاته حول إيمان عواد بأفكاره الماورائية نفسها. فهو في حياته وأدبه يجمع بين شخصية السائح وشخصية

النحات، وهو أبعد ما يكون عن رجل المريخ إذا أدركنا، بخاصة، أن عواد كان فاتر الإيمان ولم يظهر أثر لإيمانه هذا في كتاباته السابقة واللاحقة. وثمة تطابق مدهش بين نعيمه وعواد في معتقدهما الفلسفي هذا ويتعزز هذا التطابق إذا أدركنا إعجاب عواد الكبير بميخائيل نعيمه الذي يعود إلى أيام الطلب في المدرسة.

إن السبب، الذي حدا بعواد إلى كتابة هذه المسرحية يعود، في رأينا، إلى انقطاعه عن الكتابة سنوات عديدة وانصرافه إلى عالم الديبلوماسية، إلى أن استفاق من غفلته ورأى أنه ضيع شطراً كبيراً من حياته الأدبية سدى، وشعر أنه كبطل «الرغيف» طام عندما رأى جثة امرأة ميتة، على صدرها طفل لا يزال على قيد الحياة. لقد صرخ الكاتب كما صرخ بطله طام: «أنا ما مت ـ أنا ما مت»[1]. لقد أراد أن يثبت لنفسه وللقراء أنه لم يمت ولذلك أخرج هذا الكتاب وأراد به أن يكون رائعته الأدبية التي تعوض عن نقص فاته. لذلك ضمنها هذه الأفكار الفلسفية التي استقاها من نعيمه أو من الهندوسية لا فرق، مع العلم أن نعيمه يبقى الأقرب إلى فؤاده لمحبته له ولإعجابه بأدبه. وثمة مقاطع في المسرحية جاءت على لسان صوت الزمان شبيهة بعباراتها القصيرة وشحنتها الشعرية والفكرية المكثفة ببعض مقاطع نعيمه في مرداد. وقد يشير ذلك كله إلى رغبة عواد في تقليد نعيمه في كتابه مرداد الذي جاء خلاصة لآرائه والقمة في أدبه كما كان يتوخى، بالمساواة مع كتاب النبي لجبران. فهل أراد عواد في السائح والترجمان أن يتسلق ذرى هذه القمة ويثبت لنفسه وللقراء أنه لم يمت أدبياً.

---

(١) راجع المؤلفات الكاملة ـ حصاد العمر ـ ص ٧٩٧.

وأكثر من هذا، فإن أفكار عواد تبدو، للوهلة الأولى، وكأنها أفكار فلسفية متعمقة، ولكن عند التمعن وانفاذ النظر نرى أن معانيها مكشوفة وقد حاول الكاتب إخفاءها باعتماد أسلوب التورية لإضفاء صبغة الغموض. فهو، مثلاً، عندما يقول على لسان النحات أن الخيانة في الحب أمانة وفي الأمانة خيانة، إنما يعبر عن حقيقة تعرضنا لها وهي أن اكتفاء الفنان ـ والإنسان عامة ـ بأثر فني أو بحلم ما هو خيانة لمبدأ الفن وللحلم لأنه إنما يجمد الصبوات النفسية ويقضي على التجدد الروحي الذي لا يكتفي بصنيع فني واحد بل يتعداه إلى غيره وهكذا إلى ما لا نهاية. فالخيانة بمعنى عدم الإكتفاء واستئناف مشروع الحلم والفن هي ذروة الأمانة لهذا الحلم والفن والعكس صحيح.

وينطبق الكلام نفسه على عذراء الهيكل كما ألمحنا سابقاً، التي تخون الكاتب ويخونها باستمرار. فهي المومس الطاهرة، وهي عذراء أبداً لأنها تحمل الوعد والتجدد.

وتتكرر التورية في إشارته للعمود المنحني الذي يمثل اصطراع الخير والشر في نفس الإنسان، وللمقالع التي تنهال حجارتها على النحات فهي مقالع الإلهام والأحجار هي الخواطر والإلهامات الفنية وهي أقرب ما في النفس وأبعد مما يظن السائح لأنها ليست مكاناً وزماناً معينين. ويصح هذا الكلام أيضاً على الإله المارد لأنه يعني، بكل بساطة، العلم الجبار الذي توصل إليه الإنسان والذي يهدد الأرض بالفناء. وقس على ذلك ما تبقى من الأفكار التي يحبكها الكاتب حبكة التناقض، بحيث تبدو وكأنها تتضمن بعداً فلسفياً، من حيث أنها أسلوب من أساليب العماية الفنية والتغطية الأدبية واصطناع الغموض على أفكار واضحة عرضها الكاتب بسفور في بعض مؤلفاته كما في فرسان الكلام (تجربتي الأدبية) وفي قوافل

الزمان (راجع توفيق عواد الشاعر).

أما طريقته في إثارة الأسئلة فهي على أهميتها لا تفتح آفاقاً واسعة، لأنها طريقة مصطنعة شبيهة بأسلوب المدرسيين الذين يطرحون السؤال كي يفضي إلى إجابة معروفة سلفاً. حقاً أن الفصل الثاني يبدو أكثر إثارة لأنه يتضمن بعداً دراميا وجدانياً، ولكن السائح في هذا الفصل يبدو كأداة افتعلها الكاتب ليجيب النحات عن الخواطر التي تقلقه وما يقصر عنه النحات يجيب عنه صوت الزمان الذي يقتصر دوره على إضفاء جو شعري حافل بالألم.

فإذا أنهينا الفصل اتضحت لنا الأفكار على حقيقتها وردت إلى بساطتها الأولية . هذا فضلاً عن تكلف الكاتب لبعض المواقف الدرامية إيماناً منه أن المسرحية تخلو من الصراع الحقيقي وهذا ما تنبه له ميخائيل نعيمه في المقدمة التي أثبتها الكاتب ـ فالنحات يقع على الأرض بعد إعلانه عن خلق الضلع الأول تخلصاً من وحدته، وهو يري السائح عنقه المجروحة بحزة الحبل التي تربطه بالعمود المنحني، وهو يلتفت مذعوراً عندما يسأله الأخير عن أعظم آلهته. وكلها مواقف متطرفة شكلية وطفولية اصطنعها الكاتب ليعوض بها عن الجو الدرامي المفقود مع أن المسرحية لا تخلو منها لأن النحات يتصارع مع نفسه التائقة إلى المطلق، ومن هنا لجوء الكاتب إلى صوت الزمان ليشيع جواً مأساوياً من خلال النفحة الشعرية.

وإذا كان الفصل الثاني لا يفتقر إلى النجاح الفني لأنه يمثل سعي الإنسان الدائم والفاشل أبداً، فإن الفصل الثالث يبدو تقريرياً غريباً. فهو عبارة عن أسئلة يطرحها السائح فيجيب عنها رجل المريخ إجابة تخلو من الإثارة الوجدانية والفكرية بالإضافة إلى الصراع الدرامي. وإذا كانت

الأسئلة في الفصل الثاني تفتح بعض الآفاق المجهولة فإن الأسئلة في الفصل الأخير هي، بالضبط، مجرد معادلات فكرية مع أنها في قسمها الأكبر معروفة سلفاً ومشكوك بصحتها، وهي أشبه بطريقة المدرسيين ليتمكن الطالب من التزود بالمعارف. إنها معلومات فكرية عرضت بطريقة تقريرية جافة دون أن تحرض العقل على التفكير والتساؤل. مع أن عواد، كما ألمحنا، لا يؤمن بها كيانياً لأنها تبقى مجرد أفكار ترسبت في العقل ولم تتعداه إلى التجربة الحية التي تنصهر فيها القوى الإنسانية كافة: العقل والوجدان والخيال انصهاراً يلتصق بالذات كأنه الغريزة المحتمة.

أما ارتباط هذه المسرحية - في فصلها الثاني - بشخصية عواد كما عهدناها في بحثنا هذا، فهو ارتباط وثيق لأن الكاتب ينطلق في مغامرته المعرفية والحسية من رغبته اللاوعية في تذويب الآخر في شخصيته المتسلطة. يعترف النحات؛ وهو لسان حال الكاتب أنه حطم لعبته الأولى عندما كان صغيراً لعله يجد هذا السر الذي يتوق إليه، فجاءت أمه وضربته ولذلك عرف الكفر للمرة الأولى. ولذلك استمر في عملية الخلق والتحطيم وإن كان، في الواقع، لم يخلق ولم يحطم إلا آماله. ومن الخطأ أن نعتبر أن هذه الآلية تقتصر على الأعمال الفنية وحدها، لأنها تتعدى ذلك، بمعناها الواسع، إلى الرغبات والأحلام عامة، سواء تجلت في سعيه إلى المرأة أو في خلقه للأشكال الفنية، بل أن النحات يشير صراحة إلى المرأة على أنها في عداد رغباته، ويعتبر أنه ديوجين المرأة يتقرى جسدها بمصباح الحس ليصل إلى ذلك الشيء، إلى المطلق. وما فشل النحات في رحلته السندبادية والماجنة إلا فشل عواد نفسه الذي هفت نفسه إلى ذلك الشيء فلم يستطع الإتحاد بالإنسان في صميمه لرغبته الشديدة في إلغائه والتفوق عليه. وفي كتب عواد علامات عديدة إلى هذا

السعي وهذا الفشل وقد اقترنا معاً في حياته حتى نهايتها.

ثم أن رغبة عواد في تحطيم اللعبة[1] - وكذلك المرأة وأبطال شخصياته - تعود إلى توقه الحاد سر المرأة الذي يصرح بعض المحليين على أنه سر جنسي، سر الفارق الجذري بين الذكورة والأنوثة وقد اختلت مفاهيمهما عبر اختلال علاقة الأب والأم - إلا أنه يمكن أن يفسر هذا التحطيم أو فلنقل هذه السادية بالرغبة في السيطرة والهيمنة بعد العجز الفاضح لإمكانية قيام مشاركة حقيقية بينه وبين الغير. فليس السادي، في نهاية المطاف، إلا شخصاً متقوقعاً على نفسه لم يتعرف على سعادة المشاركة وجمال احترام الآخر كشخص متفرد بخصوصيته وإنسانيته. ولذلك يحفل صوت الزمان بمقاطع تفضح هذا العجز الذي ينتهي إلى القسوة والدمار. تشهد بذلك صورة الأشلاء المتبعثرة والأذرع المبتورة والبطون المبقورة، واستطراداً، تشهد أيضاً صورة النهود المقلوعة من الصدور التي يلعب بها الأطفال اكراً على الرمال، ولا يكتفي الكاتب بذلك، بل يحشو بها مقاليع الرعيان فيقذفون بها إلى السماء[2] - أما حديث صوت الزمان عن جمال الفن وتأثيره فهو يفضي، في اعتبار الكاتب - إلى عاصف مجنون يطوي القفار ويزرع الدمار ويجفل الذئاب وينكس الصقور صرعى على الصخور، ثم يتعدى ذلك فيحزن السحاب ويشرد النجوم ويمزق السدوم[3]. ولا غرابة أن تتشح هذه الهوامات السادية بثوب صبياني، فليست السادية إلا رجوعاً إلى مرحلة الطفولة وإلى المرحلة الشرحية بنوع خاص، وإلا عجزاً عن مواجهة النضوج وتحمل

---

(١) راجع قصيدة (أغنية لترقيص لعبة) - المؤلفات الكاملة - منسيات - ص ٨٧٣.

(٢) المؤلفات الكاملة - السائح والترجمان - ص ٤٦١ - ٤٦٢.

(٣) م - ن - ص ٤٦٤.

المسؤولية. اما نتيجة ذلك كله فيصرح الكاتب على لسان صوت الزمان: «لعل ما يهديني إلى قرار حنيني، بالثلج يغمر شكي، وبالشموس يقيني»[1].

وبذلك يمكن الاستنتاج أن الشخصية العوادية هي شخصية الماجن الخائب الذي لم يلاقِ في غزاوته إلا المرارة والخيبة واليأس كما يقول كيركغارد، وهي الشخصية السندبادية التائهة التي سعت وراء السراب ولم تنهل من الماء المبارك الذي يروي غليل الظمآن ويبلسم جراح الوجود.

---

(١) م ـ ن ـ ص ٤٦٤.

الفصل التاسع

غبار الأيام

«الإرادة هي السيدة والفكر خادم لها»

شوبنهور

«غبار الأيام» هو مجموعة مقالات كتبها توفيق عواد للصحافة على امتداد نصف قرن. وهو لا يدعي فيها، كما يصرح في مقدمته فكراً فلسفياً شاملاً أو نفاذاً، إنما هي شتيت من الخواطر والإنطباعات أثارتها في كيانه حادثة من حوادث الحياة التي تطالعنا كل يوم. وتلك المقالات، إن خلت من التقصي أو من التحليل والتعليل، فهي لا تخلو من متعة وإفادة في آن معاً. ويتجلى ذلك في رشاقة سرده الذي يتميز بالإقتضاب الموحي، أو في تنبيه القارىء من غفلته عن طريق تسليط الضوء على حقيقة من حقائق الحياة. وهو، في كل ذلك، ينفذ ببصره إلى حيث تعمى عنه عين العادة والإلفة ويخلص بآراء هي خير تعبير عن فلسفته الحياتية الشديدة اللصوق بشخصيته إلى حد الإندماج. والكاتب إن تناقض في بعض آرائه فلأنه يخضع لعوامل المزاج ولمنطق الحياة نفسها المبني على التناقض - ولكن السحر كله في هذا الإنتقال من فكرة إلى نقيضها ومن عاطفة إلى عكسها، وهو في هذا يكرس نفسه كاتباً انفعالياً لا مفكراً عقلانياً، ولا عجب فأدب توفيق عواد بل حياته كلها رهن لمزاجه ولشخصيته المتقلبة أبداً بين الأضداد، بين ذروة القسوة وحضيض الإستسلام، كما رأينا، فلذة العيش

كما يصرح قائمة «على التنقل بين الصخب والهدوء والعقل والجنون»[1]. وقد وجد في هذا التنقل خبرة وجدانيـة أفاد منهـا في تصويـر أبطالـه وفي إضفاء ألوان التجدد وإبعاد الرتابة عن أدبه وحياته على السواء.

وأول ما يطالعنا في «الفلسفة العوادية» هو النظرة إلى الحياة على أنها صراع دائم، أما السلم فيها فعارض وطفيلي. وما المبادىء والمثل العليا في نظر الكاتب إلا أوهام تنهار أمام الواقع البشع، وتضحـك منها الحيـاة المتصارعة أبداً. وليس بغريب على عواد أن يؤمن بهذا الرأي، لأنه يعاني كما أسلفنا، من رغبات تدميرية هائلة يضج بها كيانه فيسفحها على الورق قصصـاً وروايات وقصـائد ومقـالات. وطبيعي أن يؤمن، استنتـاجـاً، أن المبادىء هي حجة الضعيف، فلا يخضع لها القوي إنما ينصاع لطاقة القوة فيـه لكن أن هذه الـطاقـة ليست في التحليـل الأخيـر إلا طـاقـة هـدم وليست تجاوزاً للذات إلى آفاق أوسـع وأرحب. ومن كان يستشعـر بلذة التدميـر سيعاقر الخطر بكل تـأكيد. فهـو يطرب للـزلزال لأنـه يمثل أعتى قـوة في الطبيعة ويشبهه بالمارد الذي يشرب الكاتب نخبه. وعلى رغم أنه يستدرك ويقول أنه شعر بالخوف في اليوم التالي عندما قرأ الصحف وسمع تعليقات الناس، إلا أن هذا الخوف لا ينفي تعلقه بـالخطر المقتـرن دائماً بـالهدم ونقض المألوف فهو يقول: «كل عمري كنت أحب الأراجيح. ما أورعها أرجوحة بين العدم والوجود! بشرط، طبعاً، أن لا ينقطع بنا الحبل»[2].

وهكذا يطيب للكاتب أن يعيش في خضم انفعالاته، وأقبح ما يكرهه، في رأيه، شدة العقلانية والخضوع للنظم والتقاليد المرعية، والخروج عليها

---

(١) المؤلفات الكاملة ـ غبار الأيام ـ ص ٦٤٠.

(٢) م ـ ن ـ ص ٦٠٣.

يشعره بلذة غريبة خاصة. وهي تقوده إلى حب العنف في كل شيء، في الإنسان وفي الطبيعة، ولكن بشرط واحد هو أن لا يقضي هذا العنف على حياته بالطبع.

وينجم عن هذه الفكرة تعاطف الكاتب مع المجرمين الذين يحل بهم عقاب الشنق. فهم، مثله، تتفاعل في نفوسهم عوامل الحقد والإنتقام والثورة العمياء، وهو لا يفصح أبداً عن شعوره تجاه الضحايا، ربما لأنهم في نظره لا يستحقون الحياة - يقول: «واضطراب هذا الخيط [خيط الحياة] يكون أعظم ما يكون عند نصب المشانق للمجرمين، لأنه ينفذ إلى وجداننا حيث ترسب جرائمنا المكبوتة التي لا تعد ولا توصف - الجرائم التي منعنا تهذيبنا الإجتماعي أو خوفنا من القوانين أو مجرد العجز والجبن عن التعبير عنها بالسكين أو المسدس»[1].

وهو يعاني من شعور لا واعٍ برضا العقاب عندما يتمثل ذاته في المجرم الموقوف على منصة الإعدام، لأن نزعات الشر تمور في كيانه وإن لم ينقلها إلى حيز التنفيذ: «نحن، في قرارة نفوسنا، نتذوق مع المحكوم عليهم بالإعدام، أو نشهدهم يتذوقون عنا، شيئاً من العقاب الذي نستحقه»[2].

ولا يؤمن الكاتب بأية قاعدة أخلاقية جامدة. فمثل هذا الإيمان قد يقضي على خصوبة الحياة عنده فيجعلها رتيبة مملة، بل أن نهجه هو عدم اتباع أية قاعدة. ولذلك تراه ينتقل من فكرة إلى أخرى ومن عاطفة إلى نقيضها. فالحياة، في رأيه، غير منسجمة بل متصارعة، وليست موحدة بل

(١) م - ن - ص ١٠٧.
(٢) م - ن - ص ٦٠٧.

متناقضة . وانتقاله بين الأضداد يولد عنده نشوة رائعة ليست هي فقط نشوة التنوع، بل هي حرية التعبير عن كل رغبات الإنسان الخيرة منها والشريرة. فليس المهم ضبطها بقاعدة ما، بل إطلاقها والإفصاح عنها . لذلك يقول: «لـذة العيش في التنقـل بين الصخـب والهـدوء والعقـل والجنـون وبالعكس»[1].

ومن كانت هذه طريقته فحـري به أن ينـدد بتجميد الإنفعـالات كما أوصى أحد الأطباء لتطول الحياة . «ما معنى الحياة بدون الإنفعالات التي أشار إليها . ليس المهم أن تطول الحياة وهي فارغة كـالقصبة . المهم أن يكون فيها زوم، لا فرق حلواً كان أم مراً!»[2].

ولكنه يستدرك في مقال كتبه عن فتـاة إنكليزيـة أصيبت في جهازهـا العصبي فهي لا تشعر بالألم مطلقاً ولذلك حطمت جسمها في تنقـلاتها: «مع هذا التحفظ، طبعاً، أن تكون عطاياك يا الله بميزان . يعني لا أيوب التوراة، مثلاً، ولا انجلا الإنكليزية ـ ولكن بين بين. . . »[3].

والعيش في مناخ الإنفعالات والتطرف وعدم التقيد بأية قاعدة ومن ثم تلبيته المستمرة للرغبات، قد يورث إحساساً عبثياً بالحياة . فالإشباع يقتل ولكن الحرمان والشوق يدفعان بالإنسان إلى التفتيش أكثر على جمـالات الحيـاة . لذلـك يقول مخـاطباً رفيقـاً له «أنت مـا تزال خفيفـاً بحرمـانـك وشـوقـك . ويثقلني ملل مـا حصلت عليـه وتخمـه، ولـو كـان أقـل من القليل. . . بالله عليك، لا تُسَمِّ لي نجوماً جديدة!»[4].

---

(١) م ـ ن ـ ص ٦٤٠ .

(٢) م ـ ن ـ ص ٦١٦ .

(٣) م ـ ن ـ ص ٦٠٦ .

(٤) م ـ ن ـ ص ٦٠٤ .

وفي تنقل عواد من راغبة إلى أختها يشعر أحياناً أن لا شيء يجدي في الحياة فهي لا تحقق للإنسان الإشباع المثالي، فكأنه يشير إلى افتقادها الجوهري إلى المطلق، إلى الله. «فلا الغنى يملأ فراغ النفس، ولا الحب ولا المجد ولا أي شيء في هذه الدنيا»[1].

ولكن عواد لم يكن من اليائسين أو المتشائمين، وهو إن شعر بالعبث حيناً فهو يركض لاهثاً وراء متع الحياة أكثر الأحيان، ولذلك ينتقد بأس الخائرين ويطلب منهم زيارة المستشفيات للتأسي وأخذ العبرة أو ينصحهم بقتل الوقت[2]. وهو ينعي أيضاً على ضعاف النفوس رغبتهم بالإنتحار للخلاص من الحياة ويشدد على السموم التي تنفثها بعض الفلسفات الحديثة - كوجودية البيركامو - التي تشجع على الإنتحار وتحقن عروق الشبيبة بالسم الزعاف[3].

أما إذا عزت الحياة وأقبل شبح الموت، فالأفضل أن يموت الإنسان كذئب الشاعر الفرنسي فيني، صامتاً صابراً، بدل أن ينوح ويبكي[4] لأن توفيق عواد لا يكره الضعف فقط، بل يشعر بخوف وكراهية تكادان أن تكونا مرضيتين في كل ضعف بشري. ولذلك لا يتخلى عن الإرادة، إرادة الحياة والنضال كي يتجاوز الإنسان ضعفه الأصيل: «في قرارة كل واحد منا مثل أعلى، شيء من الله يشد بنا دائماً، يحفزنا على النضال بطرق أبواب المستحيل. ليس في الدنيا شيء يستعصي على الإرادة»[5].

---

(١) م - ن - ص ٦٠٥.

(٢) م - ن - ص ٦٢١.

(٣) م - ن - ص ٦٢٩.

(٤) م - ن - ص ٦٣٩.

(٥) م - ن - ص ٦٥٦.

أما رأيه في الإنسان فيمكن اختصاره بأنه «مزيج من قدسية السماء وقذارة الأرض، ولكن قيمة كل واحد منا بما يترك للإنسانية من هذه وتلك»[1]. فالإنسان، بمعنى آخر، مكون من الخير والشر معاً وفي تناقض بينهما أبداً. ولعل في هذا سر عظمته وانحطاطه وجوهر اختلافه عن الحيوان الأعجم.

وقد يناقض عواد رأيه، كما أسلفنا، فيشجع على فضائل الجدود كالمحبة والإحترام والمروءة والفرح[2]. والحق أن فلسفة عواد قد لا تخلو من هذه القيم، إلا أنه لا يلتزم بقاعدة أو بحد. فالحياة محطات ينتقل فيها من محطة إلى أخرى كيفما طاب له الجو. فالأهم عنده هي المشاعر والإنفعالات التي يرتاح لها والتي تخدم غرضه في نهب متع الحياة. أما القاعدة فهي اطراح أية قاعدة.

ورأيه في المرأة لا يخرج عن خطته العامة في الحياة. فلكي يشعر بسحر الحياة وتجددها يجب أن يستأنف مغامراته النسائية كل مرة كما يفعل دونجوان أو زير النساء. فالحب عنده نقطة ابتداء لا نقطة وصول. وهي سعي دائم لمعرفة سر المرأة وسحرها اللذين، مع ذلك، يجب أن يظلا مجهولين، وإلا خاب السعي وخمد الشوق - هذا الشيء - على ذمة العارفين - هو ما يجعل للمرأة إغراءها الدائم، وللحب معناه المستجد. وكل الظن أن «مارسيل أشار» لن يجده في ال٩٩٩ [عدد النساء اللواتي أحبهن]. بل يجب أن لا يجده وإلا انقطع الخيط السحري الذي يربط آدم بحواء»[3].

---

(١) م - ن - ص ٦٧١.

(٢) م - ن - ص ٦١٧.

(٣) م - ن - ص ٦٣٣.

وطالما أن عواد لا يرتضي تقييد رغبات الحياة فهو يؤيد تحرر المرأة فتختار من تحب، لا بضغط من الأهل، بل باستفتاء مشاعر قلبها[1]. وهو يطلب من الأهل أن لا يرهقوا أولادهم فيضعونهم في قوالب جامدة تمنعهم من الحركة والحرية فيقول: «المطلوب من الآباء والأمهات، بعبارة أخرى، أن لا يقصوا أجنحة أولادهم ويحولوهم إلى صراصير»[2]. وذلك تعليقاً على فتاة صغيرة حاولت الإنتحار لأنها سقطت في الشهادة الإبتدائية. ولكنه، بالمقابل، يعتبر أن الدلال يفسد شخصية الشاب ويشجعه على إنفاق المال بدون حساب[3]. ورأيه هذا طبيعي ومنتظر لأن للحياة، عنده، جناحان هما الشوق والحرمان اللذان يحركان الكائن في الصميم صوب العظمة الحقة والسعادة المكافحة، في حين أن الدلال يفقد الشاب لذة النضال ويجعله ضعيفاً مستسلماً دون إرادة.

ولذلك يقسو على الخنافس ـ تلك البدعة الجديدة التي نشأت في الغرب ـ ويعتبر أن العلاج هو مجموعة من القضبان تضرب على أقفيتهم[4]. ولكنه لا ينسى أن أزمة الشباب المعاصر هي أزمة جيل نشأ في الضياع والكفر والعنف والرعب. «هو جيل أشبه ما يكون بالحيوان الجريح»[5]. ولذلك يعتبر نهاية المطرب الأميركي العالمي الفيس برسلي نهاية مأساوية فيها كل العظمة وكل الحقارة. يقول في كلمات بليغة: «أغانيه كانت صراخاً، وصراخه كان خواراً، كالثور في ساحة الكوريدا ـ

---

(١) م ـ ن ـ ص ٦٠٢.

(٢) م ـ ن ـ ص ٦٣٢.

(٣) م ـ ن ـ ص ٦٣٢.

(٤) م ـ ن ـ ص ٦٦٧.

(٥) م ـ ن ـ ص ٦٨٠.

وكالثور كانت نهايته ـ فيها كل العظمة وكل الحقارة»[1].

وأخيراً، لا بد من الإشارة في نهاية هذا الفصل، أننا اخترنا ما يمثل أشد تمثيل الفلسفة العوادية، مهملين بعض الآراء على أهميتها، وبخاصة تلك التي لا تتناسب مع منهجيتنا المعتمدة في هذا البحث.

إن عواد المتجبِّر الآخذ بمبدأ القوة يقص في مقالته «كرسي الإعتراف» خبر الناس الذين حل بهم الزلزال في الأكوادور وقد جثوا على ركبهم يصلون معترفين بخطاياهم إن عواد هنا يميع فؤاده أمام عظمة الخير، فيغتبط بالشر المعربد متهاوياً أمام أقدامه، وهو في هذه المقالة يعبر أفضل تعبير عن شخصيته المهووسة بالعظمة سواء تمثلت في الشر أو في الخير، ولعله، إذ لم يجد العظمة في الأخير، إنصاع لرغباته التي تأنف أن تكون ضعيفة جبانة إلى حد الخوف المرضي، القاتل في مرضيته «ولكن، غريبة هي الطبيعة البشرية! كلما ضعف الجسد فيها قويت الروح. ويظل الشر فيها سلطاناً متجبراً معربداً. وفي لحظة ينهار تحت أقدام الخير ويذوب كالشمعة دموعاً»[2].

وفي الواقع، لقد ذابت شخصياته دموعاً أمام جبروت الشر، إذ لم تجد في الخير ما يثير فيها التحدي والطموح، ولعل دموعها، بل مأساتها، ناجمة عن جهلها العميق للعظمة الحقيقية فوجدت في صبيانية الشر ضالتها المنشودة.

---

(١) م ـ ن ـ ص ٦٨٠.

(٢) م ـ ن ـ ص ٥٩٨.

الفصل العاشر

فرسان الكلام
أو توفيق عواد الناقد

«ما دام الإنسان يحتفظ بعقله فإنه لا يستطيع أن ينظم الشعر أو يتنبأ بالغيب»

أفلاطون

ليس توفيق عواد ناقداً، بمعنى الكلمة-الدقيق ولا هو يطمح إلى هذا المستوى[1]، وأكثر ما كتبه في «فرسان الكلام» أو حتى في «حصاد العمر» وتصدى فيه لمشكلة الأدب لا يتعدى الخواطر العامة البعيدة عن منهجية نقدية، ولكن المعبرة خير تعبير عن خطته الأدبية التي التزم بها طيلة حياته.

المعاناة الأدبية عند عواد أقرب ما تكون إلى الوصال. فثمة تشابه عميق بين الحب والكتابة، والإثنان يسعيان إلى المعرفة الكيانية الوجودية العميقة، المعرفة المباشرة التي تنفذ إلى الصميم وتعايشه من الداخل فتنأى بذلك عن المعرفة العقلية التجريدية. إنها تجربة فذة تسعى إلى الإتحاد وذوبان الأنا في الآخر. لذلك يعيش الكاتب في لحظة الخلق حالات الحب المختلفة من عذاب وتحرق على تدلل ومداورة. فإذا استوفى الأثر الأدبي شروطه الفنية مال عنه الكاتب إلى مشروع آخر: «وكما

---

(١) المؤلفات الكاملة ـ فرسان الكلام ص ٥١١.

ينتقل العاشق الماجن من حبيبةٍ إلى أخرى سعياً وراء مثال للأنوثة بعيد قد لا يجده في أية امرأة، ويجب، في رأي عواد أن لا يجده أبداً، هكذا ينتقل الأديب من مغامرة أدبية إلى أخرى. فالأمانة لأثر ما تعني نهاية السعي وانطفاء الموهبة. إنما الأمانة للفن عامة، وهو يقتضي دائماً الخيانة والإنتقال من تجربة وجودية إلى غيرها. وهكذا ينقضي العمر توقاً إلى المجهول الأكبر الذي لا يفتض سره أبداً على هذه الفانية[1].

من هنا تتحول الكتابة إلى فصل مصير. فهي ليست لعبة شكلية وإن اتخذت هذا المنحى من خلال الصناعة الفنية. إنها تجربة كالشهيق والزفير، كالنفس الذي يملأ الرئتين بالحياة وبدونه نفقدها بداهةً. ولذلك يقول الكاتب: «أنا أكتب إذن أنا موجود»[2]. فكأن الكتابة تعطيه معنى ونكهة الوجود الحقيقي وكأن لا وجود سامياً إلا من خلال الكتابة. لقد اعتبر عواد انقطاعه عن الكتابة سنوات عديدة وانصرافه إلى عالم الديبلوماسية خيانة للنفس وإلحاداً ما بعده إلحاد. إنه الكفر بالنفس وبالخلق الذي يمنح معنىً عميقاً يتجاوز اللذة لأنه أعمق والمجد لأنه أبعد والهناء لأنه أبقى [3].

ولكن لماذا ينشأ الأثر الأدبي وأية حالة نفسية هي التي تولده؟ يجيب الكاتب أن الأثر الأدبي ـ والقصيدة خاصة ـ ينشأ من العزلة عن العالم ومن الشعور بالعدم. ولأن العزلة تقتضي المشاركة فإنه يعتبر الأدب سعياً إلى الإتحاد كما رأينا. والعدم يكشف عن نقص أصيل في الكائن

---

(١) م ـ ن ـ ص ٥٤٥ ـ راجع في هذا الصدد أيضاً فصل السائح والترجمان من هذا الكتاب.

(٢) م ـ ن ـ ص ٥٤٥.

(٣) م ـ ن ـ ص ٥٥١.

البشري، وهو النقص الذي لا يملؤه إلا الصنيع الأدبي الذي يغمر مبدعه بالغبطة والسعادة.

وتبعاً لذلك لا يجوز أن نعتبر شخصيات عواد منفصلة عنه، فهو يعترف أنه موجود في كل أبطاله جميعاً، في الصبي الأعرج المقهور وفي عمه ابرهيم الجلاد الذي يسومه أشد العذاب، بتعبير آخر، إنه في آنٍ معاً الساحق والمسحوق والمنتصر والمنهزم [1]. ولهذا الإعتراف أهمية كبيرة لأنه يكشف، بناء على منهجيتنا، أن عواد، هو إلى حد كبير، أبطاله المتميزون بنزعاتهم السادية والمازوشية. «وكذلك شأني مع سائر أبطالي في سائر كتبي، قاتلاً ومقتولاً. بكل شر الإنسان الذي في أرفع السكين وأطعن، وبكل عذابه أتخبط في دم البريء، وكثيراً ما بكيت حقاً...»[1].

ولكن ما هي ملامح هذه التجربة الأدبية وهل تخضع لسنة معينة؟ الجواب بالنفي وإلا تضاءل البريق وتهافت الإبداع. ذلك لأن أخص خصائص هذه التجربة أنها متفجرة من الداخل ومن المفترض أن لا يعوق اندفاعها والتعبير عنها أي عائق أو أي اعتبار. والحالة التي تنتاب الكاتب حالة غير اعتيادية لأنها تستنطق أعمق ما في الإنسان. إنها، بتعبير آخر، تخاطب اللاوعي الذي يمتاز بخروجه على كل سنة واعتبار لأنه حالة الغرائز بكل خيرها وشرها. «ولكن الفن اطلاقاً هذا مزاجه، سواء كان رسماً أو شعراً، نحتاً أو موسيقى ـ مزاج الشبق، مزاج الجنون، مزاج الشياطين والمسوخ»[3].

---

(١) م ـ ن ـ ص ٥٥٠.

(٢) م ـ ن ـ ص ٥٤٦.

(٣) م ـ ن ـ ص ٥٥٨.

إنـطلاقاً من هـذه المعطيـات، تبـدو قضيـة الإنفصـال بين الشكـل والمضمون تافهة غير جدية. لأن من يشعر بعمق، ومن يدخـل في أسرار الحالة الوجودية لا يعود مهتماً بالتزويق والزخرف الشكليين، دون أن يعني هذا إهماله للصناعة، بل أن الشكل والمضمون «وهما روح وجسد يؤلفان كائناً حياً»[١].

ومتى توافرت الحالة الخلاقة عند الكاتب، تظهر الكلمـات جديـدة بكراً في الأثر الأدبي رغم أنها معروفة ومتداولة في القامـوس وعلى أقلام الكتاب[٢]. فالكلمات إذ تغمس في التجربة المبدعة تتلون بألوانها وتفقد نكهتها القديمـة لتكتسب من خلال هـذه التجربـة بالـذات أبعاداً جـديدة وإيحاءً غير مألوف.

وتـأسيسـاً على ذلـك يمحي الفـارق بين النثـر والشعـر لأن الأوزان والقوافي ليست جوهرية بقدر أهمية الحالة الخـلاقة[٣]. ولا وجـود أيضاً لمـوضـوع فني أو غيـر فني، فكـل المـواضيـع صـالحـة لأن يعبـر عنهـا إبداعياً[٤]. بـل أن الشعر والإبـداع يتجلى في الحب والغضب والغفران واليأس والصلاة وما إلى ذلك. أما الكلام عن الحياة اليوميـة النفعية فهـو طبعاً من قبيل النثر.

وقد تفطن الكاتب إلى الفارق الحاسم بين الكتابة القديمة والحديثة أو إلى قضية النزاع بين القدامى والمحدثين، وهو يعتبر أن هذا النزاع هـو،

---

(١) م ـ ن ـ ص ٥٤٧.
(٢) م ـ ن ـ ص ٥٤٨.
(٣) م ـ ن ـ ص ٥٤٨.
(٤) م ـ ن ـ ص ٥٤١.

هذه المرة، أعنف بكثير. إنه انقلاب بكل معنى الكلمة[1]. إنه يصرح، في رسالته إلى ابنته الشاعرة سامية توتونجي أن هذا الإنقلاب يتجلى في اتباع الجيل القديم ،جيله هو ، للمنطق أو للقواعد المقررة. ولقد أصاب عواد كبد الحقيقة بكثير من الروعة والعمق. ولذلك يعجب، في شعر سامية، من افتقاره إلى المنطق بل إلى اللحمة بين الأبيات: «رأس الإنقلاب الذي قمتم به في نظري، هو أنكم قطعتم رأس المنطق في دولة الشعر»[2]. وطبيعي أن ينبذ الشعر الحديث المنطق أو القواعد المقررة سلفاً، طالما هو تفجر من أعمق ما في الداخل، تفجر وجودي واستنطاق للاوعي. لأن المنطق الإنساني هو الذي يقيم الرقابة على رغبات اللاوعي فيكتبها. وقد تنبه عواد إلى هذا الأمر، كما رأينا، فاعتبر الأدب من مزاج الجنون والشبق ولا يأتي من هدوء الجدات الرصينات[3]. إنه إبن الانفعال والتوتر، فإذا مس الأعمق في الكيان، فإنه من الطبيعي أن يضعف من شأن المنطق، بمعنى الكبت، الذي يعرقل اندفاع هذا الإنفعال.

ولا شك أن لهذه الحرية المنفلتة من كل قاعدة سيئاتها وحسناتها، عظمتها وانحطاطها. ويلاحظ عواد، مع رفضه التخلي عن المنطق والقاعدة، إلى أن الشعراء العظام أمثال أبي نواس وشكسبير وبودلير لا يخضعون لقاعدة، وإن خضعوا فلكي يروضوها لا لكي تروضهم، لأن القاعدة يجب أن تخدم التجربة بكامل حريتها لا أن تقيد التجربة بأقفاص القاعدة. «هؤلاء أكبر من القواعد وإن التزموها أخضعوهاوماأخضعتهم إلا

(١) م ـ ن ـ ص ٥٣٨.
(٢) م ـ ن ـ ص ٥٣٩.
(٣) م ـ ن ـ ص ٥٥٨.

في النادر وهم يقفزون فوق العصور والإنقلابات»[1].

وقد يبدو غريباً أن يرفض عواد التخلي عن المنطق، وهو الكاتب المزاجي المسترهن لرغباته اللاواعية. أليس هو القائل: «أن منطق الحياة يزدري بكل منطق لأنه قائم على الأضداد، وأن لذة العيش هي في التنقل بين الهدوء والصخب والجنون والعقد[2]». وأدب عواد دليل على تفجراته الداخلية العميقة. ولكنه يرفض الإيغال بالتجربة الحديثة إلى أقصى مداها. وهو يلتزم، في القصة، بأصولها الفنية ولكنه يرفض الرواية الحديثة. أما الشعر الحديث فيعترف أنه لا يفهم منه شيئاً وإن حاول الفهم فلا يفهم إلا القليل[3]. لأن هذا النوع من الأدب لا رأس له ولا ذنب على حد تعبيره. وهو، في نظره، ثورة هدامة على كل الأنظمة وعلى التراث عامة، وهي خير تعبير عن حالة الضياع التي تمر بها المجتمعات. «إنه رفض وهدم وتشويه وهزء بالتراث الخلقي والأدبي والفلسفي والإجتماعي، لا اللبناني أو العربي وحده، بل الإنساني من أول التاريخ إلى يومنا هذا»[1].

وعلى رغم أن عواد لا يناصر كثيراً الطريقة المحافظة على الوزن الواحد والقافية الواحدة لأن فيها جموداً لا يتفق مع توثب الحياة وتطورها، فإنه ينعى على قصيدة النثر افتقارها إلى عنصر أساسي هو الموسيقى[5].

ويبقى عواد، في نهاية التحليل، متمسكاً بمعايير وقواعد لا يستطيع عنها انفصالاً إنه المنطق الذي يرفض، في رأيه، كل شذوذ وانحراف في

---

(١) م ـ ن ـ ص ٥٣٩.

(٢) المؤلفات الكاملة ـ غبار الأيام ٦٤٠.

(٣) المؤلفات الكاملة ـ فرسان الكلام ٥٥٤.

(٤) م ـ ن ـ ص ٥٥٤.

(٥) م ـ ن ـ ص ٥٤٩.

الشكل والمضمون، الذي يصوره البعض على أنه ذروة الإبداع في حين أنه مرض خطير. «إنه مرض كغيره من الأمراض، وأكثره مجلوب، والتمارض في الأدب أدهى»[1]. أي أن عواد يعتبر هذا النوع من الأدب تكلفاً يخرج عن حدود الطبع والفطرة السليمة.

هذه هي باختصار آراء الكاتب حول التجربة الأدبية وحول الشعر والنثر عامة. أما رأيه في الزجل اللبناني، كما عرضه في محاضرة ألقاها سنة ١٩٢٨، فهو مما لا يعتد به في رأينا، رغم أن عواد يعتبر هذه المحاضرة «مرجعاً في الشرق والغرب للباحثين في الزجل أو الشعر العامي»[2] ومجمل آرائه معروفة ومبتذلة في أوزان الزجل وتاريخه ونشأته وفي المحاورة وآدابها.

وتبقى القصة أخيراً التي يعتبرها عواد ـ وهو من أسيادها الكبار ـ النوع الأدبي الرقم واحد في آداب الأمم إطلاقاً. «وذلك أن القصة هي التعبير الأمثل عن الحياة مصدراً وموردا، أي أنها بالنسبة إلى الكاتب أفضل وسيلة لأداء فكرة وأفضل وسيلة بالنسبة إلى القارىء لتلقي هذا الفكر»[3].

وهو يستعرض تاريخ القصة فيستنتج أن الأدب العربي لم يخلُ منها ولا اعتبار عنده للأشخاص والحوادث إن كانت خيالية أو واقعية، والمهم عنده هو الخلق الفني القصصي، وهو رأي أصبح بديهياً في أصول القصة عامة.

وهكذا يبدو عواد في خطراته النقدية فناناً يستلهم إحساسه، وهو من

---

(١) م ـ ن ـ ص ٥٥٤.
(٢) م ـ ن ـ ص ٥٥٩.
(٣) م ـ ن ـ ص ٥٥٣.

حيث لا يدري لا يتقيد كثيراً بالقواعد المقـررة سلفاً، وإن كـان لا يجافي شـروط الفن الراقي الـذي لا غنى عنـه لكـل أثـر أدبي ، وهـو أميـل إلى المحافظة في قضيـة النزاع بين القـديم والحديث، وإن حـاول أن يكتب قصائد على الطريقة الحديثة متفاوتة في جودتها، ولكن متحررة من الوزن والقافية، لأن الإبداع الشعري يتزيا بكل الأزياء طالما هو حي وخلاق في الوزن والقافية وفي سواهما . . .

الفصل الحادي عشر

توفيق عواد الشاعر

«لا يتحقق شيء عظيم بدون الانفعال»

هيغل

كتب توفيق عواد القصيدة العمودية والقصيدة المتحررة من الوزن والقافية. وعلى رغم أن الشعر يتجلى في هذين النوعين دون قيد أو حصر، فإننا أشرنا إلى هذا التصنيف كي ندل إلى أن عواد لم يلتزم خطة جامدة، بل كان يحاول أن يطور نفسه باستمرار حتى يلتحق، إن جاز التعبير، بقطار الحداثة. والحق أن شعره النثري يفتقر، في أغلبه، إلى ما يعيبه هو عليه أي عنصر الموسيقى، بالإضافة إلى غلبة البلادة العاطفية مع أنها لا تخلو من بعض الصور الموحية. أما شعره العمودي فينقسم إلى نوعين: قصائد البيتين التي يضمها ديوانه «قوافل الزمان» والقصائد الأخرى المتفاوتة من حيث الطول والقصر.

في النوع الأول تتكثف التجربة الشعرية بإيحاءات فكرية وخيالية بعيدة تنصب كلها في بيتين لا تتعداهما. ودائماً تتجسد الفكرة بجسد الصورة بحيث ينعدم الفارق بين الإثنين، حتى أننا لا نستطيع أن نكتنه المعنى إلا بتذوقنا لمرامي الصورة التي تأتي، غالباً، مادية حسية تجسم الفكرة المجردة.

أما قصائده الطويلة فهي، على روعة صياغتها، يكاد يخلو بعضها من

أسرار الخلق والعبقرية المتفجرة ـ هذا إذا استثنينا بعض القصائد ـ كقصيدة «العاصفة» و«وراء الحب» اللتين سبق تحليلهما في حصاد العمر ـ فهي قد بلغت القمة في استيفائها الشروط الفنية كالفكرة المبتكرة والخيال الجامح والقوة في الأداء مع غلبة الموسيقى الداخلية المتناغمة مع الأفكار والأخيلة، وقد تيسر له ذلك لانبثاق الصنيع الشعري من أعمق أعماق الكيان، من تلك التجربة التي تفرض وجودها فرضاً كالمرض والوباء أو كحتمية الموت بحيث تغدو الصناعة عنده شيئاً ثانوياً بالقياس إلى تلك الصناعة الخفية المنبثقة من اللهب الداخلي القصي، «صناعة الخلق» التي ينصهر فيها العقل والفؤاد في آنٍ معاً. وما تبقى من القصائد فهي لا تتميز بالتفرد ولم تبلغ قمة الشاعرية والإبداع، مع أنها تتسم بالرقة والنعومة وبإحساس إنساني مرهف، كما في «الكوخ والقصر» و«ضلع الله» وإلى «ذات الوشاح الأسود». . . أما قصيدة «زورق الأحلام»، تلك التي قرضها أمين نخله، فتكاد تبدو قصيدة صياغة صادرة عن العقل أكثر منها انفجار داخلي صميمي. وهذه هي المزية التي يعجب بها نخله كما هو مألوف في شعره ونثره. أما قصيدته «يا إبن عبد العزيز» فنظن أنه نظمها كي ينال الحظوة ليس إلا، فهي، في مجملها، تقليدية متكلفة. ومثلها أيضاً قصيدته بل «ملحمته» في لبنان على حد تعبيره، فهي أميل إلى التفاخر الأعمى وإلى الإتباعية فى الأفكار وفي الصور.

والغريب أن عواد الذي تتميز قصصه بالعبقرية المنبثقة من حالة كيانية متطرفة يعتبرها هو قريبة من الجنون والشبق، حالة هي أقرب إلى الغريزة التي لا تتناقض مع ذلك مع أصول الخلق الفني، فإن شعره يبدو، بالقياس إلى ذلك، باهتاً شاحباً كما في القصائد الطوال، التي تحفل، بشكل عام، بصور ومعانٍ مكررة تخلو من الإبتكار.

هذه نظرة عامة مجملة تناولت مواطن الخلق في شعر عواد، تجنبنا فيها الإستفاضة في الشرح والتحليل، وإنما قصدنا أن نستجلي شخصية الشاعر كما تتبدّى من خلال قصائده.

وأول ما يلفت انتباهنا هنا رأي يوسف غصوب فيه، إذ يقول في معرض رده لإتهام عواد له بالبكاء في الحب بينما الأخير لا يحب البكاء ولم يعرفه «أنت ذئب ـ والمرأة في حبك فريسة»[1].

إن عواد، هنا، يتميز بهذه النزعة التي تكاد أن تصبح وسواساً وهي نزعة القوة التي تأنف من الحزن، وهي إذ تتطور وتتنامى تتحول إلى شهوة ذئبية تتكالب على المرأة وتعتبرها أداة أو مجالاً لتحقيق إرادة المق١.رة والإستعلاء. وهذا النوع من الرجولة الذي يؤثره عواد هو الذي ينعي على صاحبه افتقاره إليه. وقد سبق تحليل قصيدة «وراء الحب» في فصل آخر التي تتشابك فيها غرائز الموت والحياة بحيث يميع الفارق بين الحب والحقد، بين الحنان والقسوة. فلا نعود نعرف هل يحب عواد المرأة أم هل يريد تحطيمها. وهذه الإزدواجية في الشعور، كما يسميها علماء النفس، ملمح أساسي في الشخصية العوادية. وهو يعترف في قصيدة «أغنية لترقيص لعبة» ـ هذا إن جاز لنا أن نطلق على هذا الكلام المرصوف قصيدة ـ إنه في صغره كان يود أن يشق لعبته ويمزقها بأظافره كي يكتشف سرها:

كنت أشق لعبتي بسكين
أدقها بحجر
أمزقها بأظافري

(١) المؤلفات الكاملة ـ فرسان الكلام ص ٥٣٢.

لأكشف سرها قال. . .

أظافري ما تزال

وراء سر الجمال

في الكبر

هل أتاك الخبر؟[1]

إن رغبته هذه لا تتميز بالسادية فحسب، وقد رافقت الكاتب حتى الكبر، ولكن تتميز أيضاً بنزعة عارمة لاكتشاف حقيقة الشخص أو الشيء عن طريق تحطيمه، وهي ميزة نجدها في الأطفال عامة وبخاصة الأطفال الذين أصيبوا بصدمات أو عقد نفسية. ولم يتخل عواد، بشكل عام، عن هذه النزعة ولعلها في أساس عبقريته القصصية كما صرح في تجربته الأدبية كونه الجلاد والضحية والسكين والجثة المطعونة[2].

ولأن هذا النهج لا يصل بالإنسان إلى المعرفة الصميمة، تلك التي تنعتق فيها الذات من أنانيتها وتسفر فيها حقيقة الآخر شفافة بهية، فإن عواد لم يجنِ من محاولات التحطيم في سبيل المعرفة، أو بالحري تحطيم المعرفة للهيمنة على موضوعها، إلا الخيبة والخذلان. ولذلك يخاطب أبا نواس قائلاً:

نديمك أنا عمري وأنت الساقي

وكمثلك تكثرث خطاياي

---

(١) المؤلفات الكاملة ـ منسيات ـ ص ٨٣٧.

(٢) المؤلفات الكاملة ـ فرسان الكلام ـ ص ٥٤٦.

ولكن أنت قلتها يا سيد القائلين
ما ارتددت بلذة إلا وشيء مني قد مات[1].

فتحطيم الآخر وإن اقترن بلذة التشفي، إلا أنه لا يجلب السعادة هذا إذا لم يسبب كآبة عميقة هي كآبة العزلة والإنفصال التي قد تصل إلى حدود العدمية كما في تحليلنا لشخصية رمزي رعد، لأن عواد، رغم توقه إلى الإتحاد يبقى شخصية منعزلة منفصلة لأنها مستعلية قاسية.

إلا أن عواد يفصح في قصائد كثيرة عن شعور قوي بالمشاركة. فالمرأة لا تتبدى أداةً أو دمية يحاول تحطيمها بل كائناً له جاذبيته الشخصية المتفردة. ونحن لا نستطيع أن نفهم هذه الجاذبية وهذا التفرد إلا باحترامهما وبالمشاركة مع الآخر التي تفتح لنا ملكوت الروح ورحاب السعادة الجامعة التي لا تنفصم ولا تتبدد سريعاً كما في الحب السادي مثلاً. يقول في سطور لا تخلو من الروعة والإبداع:

إلى هذا الحد أنت جميلة يا حبيبتي
إلى هذا الحد أنت نقية وشفافة وعذبة
منسكبة كالمطرة في نيسان
كالنبعة من صخور لبنان[2].

ثم يستمر مقارناً حبيبته بكل شيء جميل في الطبيعة كتفتح الوردة وطيرة العصفور وكرة الموج وهبوب المسك... إلى أن يفصح عن شعور بالإتحاد السرمدي لا تفصمه عوائق الزمان والمكان لأنه أقوى منهما.

---

(١) المؤلفات الكامل - حصاد العمر - ص ٨٥٨.
(٢) المؤلفات الكاملة - منسيات - ص ٨٧٢.

إلى هذا الحد أنت حاضرة يا حبيبتي
في الزمان أنت وفي المكان
لا أمس ولا غد
بل اللحظة التي تسع الأزل والأبد
ولا قرب ولا بعد
بل هنا أنت
وتحت قدميك الأرض من أطرافها[1].

لقد غزا الحب الحقيقي قلب الشاعر فانسلخ عن ذاتيته الضيقة ليرتمي في أحضان المشاركة والغيرية. وهل الحب إلا تجرد من الأنا ودخول في صميم الآخر؟ ومتى ارتبط ذلك بتحطيم الحبيب واعتباره أداة تستغلها رغبات الذات؟ من هنا نفهم اعتراض يوسف غصوب على الشاعر. فالحزن لا يعبر عن الضعف وليس شأناً صبيانياً، إنما هو مطهر للنفس من إدرانها وإزالة لحجب الأنانية التي تفصلنا عن ملكوت الحقيقة كي لا نبقى عمياناً أو حمقى نلعق جراحاتنا. وهل جراحات عواد التي تتفجر من ضحاياه إلا جراحاته هو، هذا الكائن المصدوم المنعزل عن مهرجان الوجود، الأعمى في رائعة النهار.

وإذا ما عدنا إلى قصائد البيتين في «قوافل الزمان» فإننا سنجد الملامح نفسها للشخصية العوادية كما عهدناها. فهو يعترف في «أباريق الطين» أنه يتكون من أضداد متصارعة أي من تجاذب وجداني يعد مرضياً إذا ما تنامى وتأزم:

---

(١) م ـ ن ـ ص.٨٧٢.

وفي النفس أضداد: عفيف وفاجر
ضعيف وجبار بريء ومجرم
أنا الطين والخزاف أقرع بعضها
ببعض أباريقاً أسوي وأحكم[1].

وهو لذلك يعتبر موت الآخر عرساً للإنسان الذي تملكته رغبة التدمير:
تحت المدينة بركان يقول لها
نامي هنيئاً لقد نومت أشواقي
لنا إلى العرس عود من بهارجه
نثر المدينة أطباقاً لأطباقِ[2].

فهو يماثل نفسه ـ في اللاوعي ـ مع البركان الثائر ويماثل المدينة بالإنسان عامةً، والعلاقة بين الإثنين علاقة الجلاد بالضحية، ومن دم الضحية يعيش الجلاد، فلا حياة له بدونها.

ولكننا نخطىء إن تناولنا جانباً من جوانب شخصيته وأهملنا جانباً آخر ـ ففي قرارة نفسه تتصارع الأضداد جميعاً وهذا أمر طبيعي في نفس كل إنسان فطرت على النزاع بين الخير والشر ـ إلا أن تنامي هذا الشعور وتأزمه وانعكاس ذلك على العلاقات بالآخرين هو ما يميز الشخصية المرضية عن الشخصية السوية. يشبه عواد نفسه ببركان ـ ولكنه هنا في هذين البيتين بركان خيِّر ـ ويطلب من الناس أن يغرقوا أحقادهم في جحيمه:

لو كنت في الأرض بركاناً لقلت لهم
هاتوا بأحقادكم يا معشر الناسِ

---

(١) المؤلفات الكاملة ـ قوافل الزمان ـ ص ٤٨٦.

(٢) م ـ ن ـ ص ٤٩٦.

لـي الجحيم فداءً وليسدْ أبداً
صفو القلوب وقرع الكأس بالكأس[1]

هذه الشخصية العوادية التي تتصارع فيها نوازع الخير والشر بصورة مضخمة مريعة حتى الإزدواج، هذه الشخصية لا تعرف معنى الراحة لأنها من مزايا البلداء والكسالى، فهي تعيش في ثورة دائمة تذكرنا بقلق المتبني الشهير الذي يحول الرياح شمالاً ويميناً:

متجشّم سفراً لغير محجة
بيتي الرياح ومسندي البركان[2].

وليس السفر الجغرافي هو الذي يهمه بمعنى الإنتقال من مكان إلى آخر للتعرف على بعض المعالم والشواهد ـ ولكنه السفر الداخلي الذي يستجلي غوامض النفس ـ إنه سفر المعرفة القصوى وإن تفاوتت بين انطلاق ونكوص:

على قلق أنا والبحر مد
وجزر، شأنه أبداً وشأني
وما سافرت قط إلى مكان
إلى نفسي أسافر في الزمان[3]

وهو لذلك سندباد الشوق والحنين[4]، وأهمية سفره لا تكمن في الوصول إلى غايات معينة بقدر ما تكمن في هذا التوتر الوجودي الداخلي

---

(١) م ـ ن ـ ص ٤٩٤.　　(٢) م ـ ن ـ ص ٤٩٠.
(٣) م ـ ن ـ ص ٤٩٢.
(٤) راجع الفصل المخصص لمسرحية السائح والترجمان.

الذي يعطي الحياة نكهتها الأحلى ومعناها الأعمق:

سألت رداءه الممزوع قل لي
بأي غنيمة كان الإيابُ
فصفقت الرياح به وهمت
وقالت لي غنيمته الذهابُ[1]

وهو لذلك سينصاع، كأبي نواس، لرغباته كي يجد في المعصية المعرفة التي تتجاوزها:

إن كان معصية في كل معرفة
سآكل الدهرَ عرفاناً وعصيانا[2]

وتبعاً لذلك يجد نفسه على حدود المتناقضات كلها:

الموت والحياة:

أنا في موت كل شيء على الأرض
أنا في ولادة الأشياء[3]

ورجاؤه أبداً أن يستشعر الأشواق البكر التي لولاها لفقدت الحياة معناها. فحب الحياة عنده مرادف للتجدد أو للبكارة الروحية، وهذا الحب لا يصدر عن العقل أو عن ثوابت التقاليد بقدر ما يطلع من لهيب الأهواء المضطرمة:

أعيدوا إلى روحي جديد أهابها
وردوا إن استطعتم بكارة أشواقي[4]

---

(١) م ـ ن ـ ص ٤٨٧.
(٢) م ـ ن ـ ص ٤٨٦.
(٣) م ـ ن ـ ص ٤٨٦.
(٤) م ـ ن ـ ص ٥٠٣.

والفن عنده جديد يتجدد دائماً كأنه امرأة تظل عذراء حاملة في هذه العذراوية الوعد والإحساسات البكر التي لم تستهلك، فكأنها تُعانى لأول مرة. أما الفن عند غيره فهو، في زعمه، امرأة بغي مبتذلة لا تأتي بجديد أو مبتكر. يقول في شعور بالإستعلاء غير مبرر:

وذات سحر على سر أعاشرها
جنية من بنات الليل رقطاء
بغى بها القوم تأتيهم على كره
حتى أتتني ولانت فهي عذراء[1]

وتحفل قصائد البيتين بوصف الخوالج الذاتية العميقة وتتكرر فيها كثيراً كلمات الأحلام والأشواق والهوى لأنها مرتكز حياته بل روحها. وهو في قصيدة «اللباس الرسمي» يختصر حياته بالآلام التي يفتخر بها وقد أنضجت شخصيته، وبآثامه التي يعتبرها حباً رفعه إلى أعلى مراتب الحياة:

لبست يوم الحشر ثوب وقارة
حياكة أيامي وتلوين أحلامي
على الصدر أزرار له برقها دم
وأوسمة بالحب تبرق: آثامي[2]

وبين هنا أن العبقرية العوادية تنبع من شخصية تموج فيها رغبات عارمة تسعى إلى الإتحاد بجمال الحياة وإدراك أسرارها ـ إنها عبقرية الدم التي تتحول إلى سناء لامع والأهواء التي تصير أوسمة يوم الحشر ـ فالحياة عند عواد ليست عقلاً أو نظاماً بقدر ما هي أهواء متضاربة وتطرف بعيد عن

---

(١) م ـ ن ـ ص ٤٨٤.
(٢) م ـ ن ـ ص ٥٠٥.

المنطق والمناهج المألوفة. ويكمن سحر الحياة الحقيقي في الخروج على كل تقليد أو تحديد، لأنها انفلات جامح يمنح الإنسان البهجة والحيوية.

نكتفي بهذا القدر من التحليل، مع معرفتنا الكاملة أن شعر عواد لا يختصر بصفحات قليلة ولكننا شئنا تسليط الضوء على أبرز الملامح التي تفيد منهجيتنا في هذا البحث. ويبقى شعر عواد، كما في قصصه ورواياته، خير تعبير عن هذه الشخصية التي تتشظى فيها الرغبات العارمة بل المتناقضة، إنه يقف على حافة الهاوية ليستجلي بواطن اللاشعور فيعاقر الخطر ويخادن الأحلام والرؤى ويسعى إلى المعرفة الصميمة. وهو على طريقته الخاصة يعتبر الحياة مرادفة للأهواء المتمردة على حكم العقل وشرائعه. وعبر ذلك كله تنطقه جنية الشعر بما لا يعرفه في الحياة العادية وبما لا يدركه في حالة العقل المجرد. إن فن عواد - في قصصه بخاصة - كشخصيته، يصدر عن وضع رئبقي، متموج ومتناقض أبداً، يفور من نبع الرغبات العميقة اللاصقة في عمق الكيان. وهل الفن إلا غريزة الحياة، بوجهها السلبي والإيجابي، وقد انطلقت من عقالها سعياً لإدراك الجوانب المعتمة في الإنسان، التي لا يدركها العقل بمفرده؟ لذلك يشعر الفنان بالدهشة لأنه يكتشف في عملية الخلق الشبيهة باتحاد العاشقين ما يفلت منه في وقائع الحياة المألوفة:

تقولني في الوصل ما لست قائلاً
وأسمع منها ما يحير ذاتي
أصدق ما تملي على فهل ترى
تصدق ما أملي أنا كلماتي[1]

---

(١) م - ن - ص ٥٨٤.

خاتمة

«الشيء يعلو على ذاته عن طريق نفي وجوده»

هيغل

يتحدث ادلر عن الشخصية المرضية فيقول إنها تمتاز بشعور حاد بالدونية والعجز تحاول أن تتجاوزه عن طريق الإستعلاء والسيطرة. ويقيننا أن هذه الصفات تنطبق أشد الإنطباق على الشخصية العوادية. إن التعويض لا يمكن أن يكون الحياة الحقيقية بل ظلاً شاحباً لها، وإن القيم الأخلاقية لا تتعارض مع الشخصية الطبيعية بل تتفق معها في الصميم. ولأن الإنسان كائن اجتماعي لا يمكن الفصل بين فرديته واجتماعيته، فإن قيمة المشاركة والتعاطف مع الآخرين هي العلامة الكبرى على نضوج الشخصية وتخلصها من رغبات القسوة الطفولية. ولو افترضنا أن هذه القيمة انعدمت في يوم من الأيام، لجاز القول أن البشرية ستتعرض لخطر الإنقراض. وما الإصلاحات الكبرى على أنواعها إلا تشديد على أهمية هذه القيمة ومحاولة تقويمها من الإنحراف الذي تعرضت له. وفي الواقع أن اختلال العلاقة الإجتماعة، كما يؤمن ادلر، هو أبلغ دليل على الإختلال العميق الذي أصاب شخصية الفرد. أما مبدأ إلغاء الآخر، الذي انتهجه عواد، فهو، عند التحقيق، إلغاء لجانب خطير في الشخصية ـ فكما يكون الإنسان يعامل غيره ـ والعظمة الحقيقية لا تصدمها أية سمة من سمات

الضعف لأنها تجاوزتها في رحلة النضوج والتطور.

وقد يذهب الظن عند البعض إلى أن الشخصية العوادية تتطابق مع فلسفة نيتشه التي تمجد إرادة القوة . والحق أنهما متناقضتان . فإرادة القوة هي، في الواقع، إرادة الحياة نفسها التي تسعى إلى النماء والتوسع . إنها تتخطى كل المثاليات التي تضعف شهوتها أو تعرقل اندفاعتها. حقاً أنها قد تتصف بالقساوة ولكنها تختلف عن لذة الإنتقام والتشفي الناجمة عن قهر عميق عانته الشخصية بسبب ظروف أو مثاليات مزعومة، أضعفت بهجة الحياة وحصرت الفرح في إيلام النفس والآخرين. إنها، بتعبير آخر، تتناقض مع السادية التي تبني عرشها على أشلاء الآخرين وتمتص دماء الغير لأنها نازفة خائرة القوى. يقول نيتشه في هذا الصدد: «تحرير الإنسان من كل هواجس الإنتقام هو، في نظري، الجسر إلى أسمى الآمال». ويركز أيضاً على فضائل أربع هي: الصدق مع أنفسنا وكل أصدقائنا (لأن خداع النفس هو الذي أوجد المثاليات الكاذبة) والبسالة في وجه الأعداء (لأنها صفة القوة) والحلم في معاملة المغلوب (لأنه نقيض القهر) والتهذيب في كل موقف (لأنه علامة احترام الحياة).

ولهذا يميز نيتشه بين نوعين من الأخلاق: أخلاق السادة وأخلاق العبيد. فالسيد يبتدع قيمه الخاصة التي لا تتناقض مع شهوة الحياة وإرادة الاقتدار. أما العبد فهو يكبل نفسه بمبادىء مريبة في مثاليتها، ويبتدىء بإضعاف الحياة في نفسه عن طريق إيلام النفس وإيذاء الحياة نفسها في غرائزيتها وانطلاقتها. أما قساوة السيد فهي مرتبطة بطبعه الهجومي والمقتدر، وهي عند العبد، قساوة الضعيف الذي لا يحيا ولذلك ينتقم من الحياة وعظمتها. لذلك يقول: «شهوة الهجوم بعض مقتضيات القوة، وشهوة الثأر والحقد بعض الضعف. المرأة حقود وحقدها من ضعفها».

وطبيعي أن الشخصية العوادية، المصدومة العاجزة، التي تسعى إلى التفوق على الضعيف، هي غير الشخصية النيتشوية التي تزدري هذا الأخير حقاً، ولكن لا يسيرها مبدأ القهر والعذاب وإنما إرادة الحياة الطافحة بالحيوية والفرح والإقتدار.

إن الإنصياع للنزعات السادية قد يطيح، على غرار نيتشه، بالقيم والتقاليد وقد يدفعها إلى معاقرة الخطر والإزدهاء بالتخطي في رحلة سندبادية لا تنتهي. ولكن، مع ذلك، يبقى الفارق حاسماً بين الإثنين. إن ما يحرك السادي، في لا وعيه، هو شعور القهر والعجز عن المواجهة. أما ما يحرك الإنسان النيتشوي فهو الغبطة بالقوة التي تخلصت من هذا الشعور عينه.

تؤمن الفلسفة الوجودية بالإختبار الباطني للحقيقة. فلكي نؤمن حقاً، علينا أن نفتش ونبحث ونعاني فنفرح ونتألم. فالإقتناع بالحقيقة لا يأتي فرضاً على الذات بواسطة العادات والتقاليد، ولكن عن طريق اختبارها بصدق والإقتناع بصحتها، بصدق أيضاً. من هنا أطلق البعض هذا القول الشهير: الحقيقة ذاتية. ويعني بذلك أن الحقيقة إن لم تصهر في مصهر الذات وإن لم تتحول إلى جزء منها، فهي حقيقة لا تتفرد بخصوصية معينة، بل هي أشبه بالحقائق الرياضية التي يؤمن بها الجميع ولا تشكل ما يسمى الفرادة الشخصية التي تميز الإنسان العظيم حقاً. من هنا يبطل التعارض بين الوعي واللاوعي، فلا يعود الأول يؤمن بما يرفضه الثاني. والحقيقة الحقيقية هي إذاً، تلك التي تتجلى في القول والفعل. ولا شك أن عواد قد اختبر، على طريقته الخاصة، حقيقة الضعف والقوة. لقد كره الضعف حقاً وأراد أن يتجاوزه ففشل، لأنه قابع في أعماق كيانه، ولأن تحديقه في ظلام نفسه لم يقترن بوعي مستنير وباختيار سار حتى نهاياته،

إن كان للإختبار نهاية ما، فإن تخطيه لضعفه هذا تحقق بواسطة الإستعلاء والتفوق على الضعيف، أي أنه بقي نوعاً من أنواع التعويض ولم يكن ثورة على النفس وتخطياً لها، أو ميزة حقيقية للشخصية المقتدرة. نتأمل مثلاً في ضجيجه المزعج وادعائه المزعوم عن بكارة الكلمة التي تصبح بغياً عند غيره. ولننظر في «فرسان الكلام» إلى مقابلته الصحفية لإثنين من كبار الكتاب هما أمين الريحاني وميخائيل نعيمه، تجده، إزاء هذين العملاقين، خجلاً حيياً، يتهيب أدب وشخصية الإثنين، فكأنه يعاني من شعور بالنقص عميق تجاه من لا يؤخذ بعنترياته التي يمارسها على الضعاف من الناس، والنساء منهن بخاصة. ويصح الإستنتاج هنا، أن نشوة القوة نشوة مشكوك فيها وتثير الكثير من التساؤلات.

أما الحقيقة الوجودية في أسمى تجلياتها فهي اكتشاف للذات واختبار للمبادىء عقلاً وشعوراً، إلى أن ينتهي إلى اعتبار الآخر «أنت» لا «هو» أي بتعبير آخر، إلى اعتبار الشخص، متفرداً في إنسانيته، لا شيئاً من الأشياء، أو أداة تستغلها نشوة القوة المزعومة.

ولا شك أن عواد قد أحس بهذا النقص الخطير الذي ألمح إليه في آثاره وقد أشرنا إليه في بعض فصول الدراسة. إنه، على أية حال، النقص الوجودي الصميم، الذي يحث الإنسان على الإمتلاك. إنه الإزدواجية بين «شق» و«سطيح» كما في «حصاد العمر» وإنه عودة السندباد، كما يعبر هو، بصدفة فارغة بعدما تعب من الأسفار.



مختارات

في الشعر ـ وراء الحب

وراءَ الحبّ

أُحبُّكِ حتّى يسيل الدمُ
وحتّى يموتَ عليكِ الفمُ
أُحبُّكِ حتّى تجفَّ عروقي
ويُسلمَني التعبُ الأعظمُ
وحتى تميلي بوجهكِ عنّي
ووجهُكِ من هولِه مأتمُ
فنُمسي كلانا على هدنةٍ
ـ العجزِ لا تصرخينَ ولا أُجرمُ

* * *

أوانَّ هو السكرُ أو هو أشهى
هو الحلمُ لم يرَهُ النُّوَّمُ
هو الغوصُ في الماءِ والماءُ ثرٌّ
هو العريُ للشمسِ يستسلمُ
هو الحومُ فوق شعورِ
ـ الوجودِ فلا نحنُ نجهلُ أو نعلمُ

هـو الـغـفـوُ فـوق الـوسـادِ الـوثـيـر
ـ الـمـعـطَّرِ وهـو الـرضَـى الأبـكـمُ

* * *

تـريـديـن أيـضـاً؟ تـعـالَـي وذوقـي
وصـالاً هـو الـشـهـدُ والـعـلقمُ
فـإنّ أفـاعـيَّ عـادت تـفـحُّ
وعـادَ لـعـابٌ لـهـا مُـضـرَمُ
خـذي قُـبَـلاً لـسـعـاتٍ وأُخـرى
مـواسـيـةً فـوقَـهـا تـنـدمُ
فـمـنّـي الـعـذابُ ومـنّـي الـهـنـاءُ
ومـنّـي الـجـراحـاتُ والـبـلـسـمُ

* * *

أُحـبـك حـبًّـا غـريـبـاً كـمـا لـم
يُـحِـبَّ الأنـاسـيُّ أو يـحـلمـوا
أُحـبّـكِ حـتّـى أراكِ بـنـاءً
يُـهـدَّم أو وثـنـاً يُـرجَـمُ
وحـتّـى أعـافَـك شـيـئـاً حـقـيـراً
فـمـا فـيـكِ حُـسـنٌ ولا مـغـنـمُ
ويـبـقـى لـروحـي فـمٌ يـتـلمّسُ
ـ مـا لا يُـمَـلُّ ولا يُـتـخَـمُ

في النقد (فرسان الكلام) ـ سامية توتنجي

سامية توتنجي

كتب المؤلف إلى ابنته سامية، زوجة السيد روجيه توتنجي، بعد أن اطلع على ديوانها باللغة الفرنسية «الحضور المتعدد» (Multiples Présences) الرسالة المفتوحة التالية:

سامية،

قصائدك أقرأها وأعيد قراءتها، فأطرب وأتهيب.

النساء ـ شعرهن، في كل لغة، تخريم وتخريج، دانتلا شغل الإبرة، شرائط حرير، ودموع محلاة بالسكر.

أنت ـ بالسكين تصنعين الشعر. تقطعين لحوم الأكتاف، تقدين الرياح، وتجرحين وجه السماء.

ومع ذلك، من وعى الأنوثة كما وعيتها أنت، ومن غنى المرأة كما تغنين؟

أي مارد من الجن اختطف طفلتي الحلوة إلى قصره المسحور؟ في أي ليل؟ وكيف حبسها وراء الكوة في العلية التي جدرانها من ذهب ودماء، وسقفها من فيروز وصواعق!

تلحقين بأبيك؟

ولكن له ـ هو ـ مقصورة أخرى، مفتاحها في جيبه، مفتاح لص لا يمتنع عليه مقفل من الأبواب. وبه يستعين، بين الحين والحين، فيغافل المارد، يهجر سراديبه وتهاويله ويعود إلى دنيا الناس.

كيف لي، بعد اليوم، أن أتركك في ذلك القصر الملعون؟ أم تصنعين لنفسك مثل مفتاحي.

ضعي أذنك الآن على الحائط، فأنا مكلمك. أنا ابن جيلي. ابن المبادىء المكرسة والقواعد المقررة. وابن المنطق، في الشعر وفي سائر الفنون، لأنني كنت ابنها في الحياة.

من أجل هذا كنت أرفض في البداية شعر الجيل الجديد، جيلك الذي حطم كل ذلك وكفر به. ولكني مع التفكر وجدت لكم عذركم. «جيل الضياع» جيلكم. أما كان من الطبيعي أن يهون عليه ما هو فاعله بالشعر بعد أن فعل بالحياة ما فعل وصنع؟ وما دامت حياتكم غير حياتنا، من الأساس، فكيف تكون مقاييسكم إلا غير ما عرفنا من مقاييس؟ عبرنا عن أنفسنا بطريقتنا. ينبغي أن نقركم في التعبير عن أنفسكم كما تشاؤون.
اختلف بيننا وبينكم كل شيء: الجوهر فتبعه الشكل. حتم (منطقي!) لا ريب فيه.

أهو النزاع التقليدي بين القدماء والمحدثين؟
ربما. على أنه هذه المرة أعنف بكثير.
انقلاب بكل معنى الكلمة.

وضعت نفسي في جلدك ـ أعترف أن الأمر لم يكن سهلاً ـ

وحاولت ترجمة بعض قصائدك من الفرنسية إلى العربية. ثم تصديت إلى تجربة بيني وبين نفسي: قارنتها ببعض ما أعرف من شعر في العربية والفرنسية على السواء، شعر جيلي وما سبقه من أجيال. شعر ما قبل الانقلاب. أعني الشعر الذي كنت أرتضيه وحده، وأعده وحده هو الشعر.

النتيجة؟ - عجيبة حقاً. وفي تمت الأعجوبة. وشاهدها أنا كنت. وها أنا - بما أعطيت من سلطان ولو على قدي - مكرساها ومباركها.

لكأني، وقد نفضت أذني من الأوزان والقوافي، خارج من مظاهرة إلى برية، أو من طاحون إلى صومعة. ولكن، رويداً، رويداً، لم تلبث البرية أن اطلعت المظاهرة، والصومعة أن دار فيها الطاحون. يعني حصلت النشوة وكان الشعر. لا بالوزن والقافية ولكن من الداخل... من روح الله العلي. من مس المارد الجني. من الأنفاس المحترقة كلمات.

مع الوزن والقافية الأمر معكوس، أو هكذا يمارسه الأكثرون. يأخذون الكلمات، ينادونها من كل فج عميق، يستعرضونها، يختارون منها، يتركون بعضها مكرهين، يتقبلون المتطفل منها - يعطونه أحياناً. مكان رب البيت - ثم يحرقون الكلمات أنفاساً، أو بالحري ينفخون فيها جهدهم لاهثين...

العباقرة، أمثال أبي نؤاس وشكسبير وبودلير، يجيدون وحدهم التعاطي بين الكلمات والأنفاس، لا ينخدعون ولا يخدعون. هؤلاء أكبر من القواعد، وإن التزموها أخضعوها وما أخضعتهم إلا في النادر. هم يقفزون فوق العصور والانقلابات.

الكلمة عندك، يا سامية، هي الأصفى من أنفاسك.

تنهلُّ كالمطر، تهب كالريح، تنداح كالنور، تكر كالموجة، وتأتلف مع أخواتها كحبة الرمل على الشاطىء.

ومتجردة، لا زخرف ولا ورق تين. وتمشي في سمتها لا تقديم ولا تأخير، لا انحراف ولا مداورة. طرية كأنها تخرج الآن إلى اللغة، فيها من فوح الأطفال، وشفَّافة كأبدانهم.

ومع ذلك، مع هذه البساطة، أي جبل في الجبال هي الكلمة! (يا ما حبلت عند الكثيرين وولدت فأراً). أنا، مثلاً، يتفق لي أن أصاولها تماماً كما كان هرقل يصاول الجبال في الأساطير، وغالباً ما تسحقني. طوبى لك أنت. تقولين لها عفو الخاطر: انتقلي. فتنتقل بخفة العصفور.

والانتقال عندك، في القصيدة الواحدة، عجيب من حيث هو. عدنا إلى المنطق! ولكن من يتبعك يجب أن يترك المنطق وأهله. رأس الانقلاب الذي قمتم به، في نظري، هو أنكم قطعتم رأس المنطق في دولة الشعر.

لا لحمة في الظاهر - تحت مجهر المنطق - بين البيت وأخيه، بين فكرة وفكرة، بين عبارة وأخرى. وإنما هو طفر ولمع، وانفجار من كل صوب واصطكاك، ودهشة ملء الجوارح.

لم أجد أزهد منك بالرباطات والأحزمة. إنه منطق الشعر الجديد. بأي خيط تربط خطرات النفس وخلجات القلوب؟ وأي شرطي يعين لها وجهة السير؟

وبعـد، يا ابنتي، الكـلام عن الشعر بحـر. أو الشعر هـو البحـر. قـديماً كـان أم حديثـاً، بوزن وقـافية أم عـطلاً منهمـا، على النـواميس والمقـاييس أم متمرداً عليهـا شاذاً. ومـا همه المنـطق ما دام لـه منـطق الحياة الذي ينكر كل منطق. مطلقة له حريته، مغفورة له خطاياه شـرط أن يكون شعراً. شرط أن يصدر عن المخطوفين في القصر المسحور. وما أكثر الأدعياء أنهم من ضيوفه!

أمك ـ هل تذكرين؟ ـ هي التي دفعتك وعارضت أنـا. أعرف منـذ زمـان ائتمارهـا مع المـارد. كلما ظننت أنني تخلصت منه ردتني إليـه مغلوباً. وها يدها ازدوجت علينا.

بل أنت في النهاية السابقة، وأنا اللاحق.
أنت الشاعرة.
«وإنّ أباك الضخم كونك لي بنتاً».

في المقالة (غبار الأيام)

أمام المشانق

كلما علقوا أحداً على المشنقة أحس باختناق يرافقني أياماً. وقد أتلمس عنقي مرات.

أعرف أنك لا تحب مشهد المشانق، وتكره الحديث عن المحكوم عليهم بالإعدام. وأنا مثلك. ولكننا ـ كلانا ـ نبحث، بالرغم منا، عن ذلك. نريد أن نعرف كيف تبلغ المحكوم عليه الحكم؟ وماذا قال؟ وما كانت رغبته الأخيرة قبل أن يفارق الحياة؟ وهل كان جريئاً أو جباناً؟ هل صلى إلى ربه واستغفر، أو جدف وكفر؟ هل اضطر الجلاد إلى شده من قدميه، أو فاضت روحه طوعاً؟ وفي أي مدى من الوقت؟...

ترى، ما الذي يدفعنا إلى هذا الاهتمام؟ وأي خيط سحري يربط بيننا، نحن الأبرياء، وبين المجرمين المعلقين على المشانق؟

يلوح لي أنه خيط الحياة الذي ينتظم الناس أجمعين، إذا انقطع بأحدهم أحدث انقطاعه اضطراباً من الطرف إلى الطرف الآخر.

واضطراب هذا الخيط يكون أعظم ما يكون عند نصب المشانق للمجرمين، لأنه ينفذ إلى وجداننا حيث ترسب جرائمنا المكبوتة التي

لا تعد ولا توصف. الجرائم التي منعنا تهـذيبنا الاجتمـاعي، أو خوفنـا من القـوانين، أو مجرد العجـز أو الجبن عن التعبير عنهـا بـالسكين أو المسدس.

فنحن، في قرارة نفوسنا، نتذوق مع المحكوم عليهم بالإعدام، أو نشهدهم يتذوقون عنا، شيئاً من العقاب الذي نستحقه.

في السيرة (حصاد العمر)

وأخيراً، أخيراً، لعبتي الرهيبة.

كيف لي أن أنسى لعبتي الرهيبة، يوم كنت أتزعم رفاقي ونسوق كلباً من الكلاب الشاردة إلى ساحة الإعدام. نربطه بحبل إلى جذع شجرة وننهال عليه ضرباً بقضباننا. أنا البادىء بالضرب، ولكلّ دوره. يكشر الكلب عن أنيابه ويهجم على ضاربه من اليمين فالشمال، من الأمام فالوراء، والدم يسيل من فكيه ومن هذه الأثلام البيضاء الحمراء على ظهره وبطنه، يلتقي بعضها ببعض ويقطع بعضها بعضاً بالطول والعرض، وهو يتخبط ويعوي بالمقلوب... إنه يتمرغ الآن في بركة من الدم. يتمطى ولا يقاوم. يمد لسانه ويرخيه ويلهث صاغراً. ما هذا اللسان الممدود المرخى هكذا؟ يسحب الزعيم سكينه ويمشي باطمئنان فيقطع اللسان ويرميه في الوادي. ولكن صاحبه لن يلحق به إلا بعد الجناز. لأن الصبي كان عارفاً بأصول الدين، ينقل عن خوري الضيعة ورهبانها حركاتهم والكثير من صلواتهم بالسريانية. ثم يحني رأسه أمام الضحية... قبل أن يرفسها إلى قعر الوادي*.

تم كل شيء. حينئذ يشير الصبي إلى الرفاق أن: انصرفوا إلى

* راجع «شهوة الدم» في كتاب «الصبي الأعرج» للمؤلف.

بيوتكم! ويعود هو إلى البيت وحده، يمسح بكمه دمعة لا ينبغي للأولاد أن يروها.

يا شق، يا سطيح، قولا لي. قولا لي أنتما الاثنان، ما نصيب كل منكما في كل هذا؟...

إلى أن كان يوم، بعد ذلك بمدة، انتقم فيه حمار جدي للكلب انتقاماً كاد يودي بحياتي.

قلت لجدي ـ هو بالذات الذي أهدى إليّ الساعة ـ وكان معتاداً أن يركبني أمامه على الحمار لمشوار في الضيعة:

ـ وحياتك يا جدي! خلني أركب وحدي. أذهب به إلى العين أسقيه وأرجع.

كانت الدوابّ في ذلك الزمان كسيارات اليوم. الحمير منها للوجهاء ورؤساء الأديرة، والأفراس للأغنياء وتجار الغنم الكبار. وكان حمار جدي ضاهر قبرصيًّا أصيلاً، أشهب اللونَ كحيلاً، له أذنان، لا كالحمير، مرفوعتان دائماً بعلامة النصر قبل أن يكتشفها تشرشل، وعينان تشعان بالفرح في حين يبكي سائر الحمير ـ من يعرف لماذا تبكي الحمير؟ ـ الخلاصة ما زلت بجدي حتى أقنعته، فحملني ووضعني على ظهر الحمار وشبك الرسن بيدي الاثنتين، ووقف ينظر.

وكان جدي، رحمه الله، لا يكتفي بالمهماز لحث حماره، بل يحتاط له بمسلة يخزه بها عند اللزوم في قفاه، مرة بعد مرة، وخزاً لطيفاً فيمضي به في خبب هو متعة للراكب وبهجة للناظر. والمسلة مشكوكة دائماً في كتف البرذعة على متناول اليد. وكان جدي قد

أوصاني ألف وصية عندما أرسلني على حماره ونسي أهمها: المسلة. فما كدت أبتعد عنه حتى ضربت بيدي إليها، وطعنت الحمار في قفاه عن اليمين فوثب، ثم عن اليسار فطار. وشاقني الأمر، فجعلت أناوب الطعن من هنا وههنا باللذة السادية ـ نفسها ـ التي كنت أنهال بها على الكلب بالقضبان، فلم يكن من الحمار إلا أن دار دورة ورفع قوائمه في الفضاء ورماني على بعد مترين علي حجر شكًّا على رأسي. فغبت عن الوعي وتجمهر علي الجيران وهرع جدي ملهوفاً. فلما رأى الدم يسيل من الاثنين، رأس حفيده وقفا حماره، فهم كل شيء، وتولاه الارتباك. ماذا يقول لأمي خصوصاً عندما سمع الطبيب يهدىء روعها وهو يخيط الجرح: «احمدي الله. كان بالإمكان أن يغرز الحجر في الدماغ ويموت الصبي!».

ثأر أخذه الحمار مني بالنيابة عن الكلب، ما يزال أثره في رأسي حتى اليوم، أتحسسه وأتذكر.

في القصة (العذارى) ـ الحياة

الحياة

وقفت أمس أمـام الموت وتفـرّست في وجهه على وجـه محتضر، فلم يهلني الموت ولا الميت بقدر ما هالتني حياة الأحياء من حوله.

على السرير إنسـان متهدم أحـاله المـرض إلى شيء من الأشياء، لـولا حركـة من يـده أو فكّـه بين الحين والحين، ولـولا رفّـة من عينيـه الجاحظتين دفعاً لأذى ذبابة.

وفي المنزل سكوت رهيب. الجميـع ينتظرون نتيجـة الصراع بين هـذه الروح التي تقلصت وتجمّعت غـرغـرة في الحلق، وبين المـوت المقبلة طـلائعه على سحنـة هـذا الكـاهن التي يثقب السقف بنـظراتـه وتضرّعات يديه. وأنا واقف أدخّن سيكارة.

يتقدم الطبيب ويمسك ساقاً من ساقي المحتضـر، ثم يتركهـا فتقع على الفراش كالخشبة.

ـ إنتهى! سينتهي بعد ساعة!

فتـأتي الزوجـة وتحتضن زوجها ـ الـذي لم يجمد في حيـاته على احتضانها مثل هذا الجمود ـ وتناجيه بصوت حار حلو، ثم تصيح وتلطم وجهها.

القسم الأكبر من الأهل مشغول بترتيب أوراق النعيّ. وفي الغـرفة المجاورة جدال على الإرث، وحـركة مـريبة. إنّهم يتقـاسمون الأمتعـة ويتنازعون الفرش والسجاد والأواني إلخ. والميت تعود إليه الحياة فجأة فيفتح عينيه ويئنّ أنّة عالية. أتُراه قـد سمع مـا يقولـون، وفطن إلى مـا يعملون؟.

إنهم يعودون إليه، ينحنون فوقه مظلة من رؤوس، يفتحـون عيونـاً ملأى بالبلاهة، وأفواهاً تريد أن تلتوي باللوعة.

ثم تهـدأ أعصابهم ويـرجعـون إلى شـأنهم: «أيقـوم الأمـوات من قبورهم؟ إن هذا الرجل قد مات!»

هكذا كانوا يرددون فيمـا بينهم، ناظـراً بعضهم إلى بعض، كأنهم يكرهون أن يحيا. وأنا أعلم أنهم يحبّونه، وأراهن أنه كان رجلاً طيباً.

على أنني، أنـا أيضاً، لا أحب أن يقـوم من فـراشـه. لا أريـد أن أتصوره إلا في رقدته الأخيرة. أمدّ يدي فأجسّ جبينه، فتكاد تلتصق به على العـرق الصبيب اللزج. ثم أقبضه من يـده وأشد فـلا يحس، فلا أدري أيــة قسـوة تــدفعني إلى الشـد أيضــاً، وأمضي في الشـد حتى التعب. . . وهو لا يتحرك نكاية بي.

الذبابـة تعود إلى عينـه وتنقر فيهـا نقراً، كـأنّ ما بي بهـا من شهوة القسوة التي لا أعرف لها سبباً في نفسي. أما هي فقد تكـون راتعة في خير من رزقها.

كذب الطبيب! الأطباء لا يفهمون من أمـور الحياة والمـوت شيئاً.

الم يقل إنه سينتهي بعد ساعة؟ وها قد مضى خمس ساعات والموت لا يزال على الباب.

إن النساء ينتظرن موعد العويل بفارغ الصبر. والأهل قد اتّفقوا على التابوت وشكله وثمنه. واتّفقوا كذلك على اقتسام التركة. والكاهن قد فرغ من صلاته. فماذا ينتظر الميت لكي يموت؟!

تركوه وقاموا إلى شرب القهوة.

ـ أنا لا أحب السكر الكثير في القهوة.

ـ كان عندنا الليلة البارحة ضيوف، وكان البعض منهم يفضل المرّة والآخر الحلوة، فحارت بنتي في الأمر.

ـ ما أشنع هذا الطقس! إن شاء الله يهدأ المطر غداً.

ـ المثل يقول: شباط لو شبط ولو لبط رائحة الصيف فيه.

ـ هس! هس!

يكون الرجل قد أرسل غرغرة، فيعود الجميع من القهوة والطقس وتنحني الرؤوس مرة أخرى فوق السرير.

ـ مسكين! مسكين!

ـ خلّه يتخلّص من عذابه.

المحتضر يتلوّى كالدجاجة المذبوحة ويرفع رأسه حتى ينطح حديد السرير، وتنفتح عيناه انفتاحاً مخيفاً، ثم يعلو صدره ويهبط مرتين، ثم ينقصف عنقه من جهة الشمال ويقع رأسه على كتفه، وينحدر فكّه الأسفل تاركاً مكان فمه حفة عميقة...

من هنا خرجت روحه! أين هي؟

إن الكاهن يشيّعها بنظراته إلى السماء! والزوجة تبحث عنها على جبين الجثّة ويديها وخديها ورجليها.

وتعود الذبابة... ذبابتان بدل الواحدة. تحطّ الأولى على أنف الجثّة، وتحط الثانية فوقها، وتعقدان على تلك القمة عرساً له أغنية لطيفة تخرج من تصفيق تلك الأجنحة الصغيرة..

أغنية كنت وحدي الذي سمعها خلال العويل الذي ملأ البيت.

في الرواية (طواحين بيروت)

تعرف الآن أنها قامرت بكل شيء.

ماذا قالت، لا تعرف. لم تقل شيئاً مما جهزته. ولم يفه هو بكلمة.

ونزلت تميمة تصور السلم الخشبي وحدها إلى الجنينة. ومن الجنينة إلى الباب تعالجه ولا تهتدي إلى فتحه. وهاني الراعي هو على السطح، واقف، وهذا ظله ينداح من فوقها فلا تلتفت.

ثم كالخائفة منه، أو من نفسها، وضعت رأسها ومشت.

ودارت بها الطريق على التلة، فبرز صنين ينفض عنه الليل، فجمدت إزاءه.

وظلت جامدة هكذا دقيقة طويلة. وفجأة رفعت كفّها تمسح على وجهها صفعته.

ودفقت دموعها بوجه الفجر...

بقي هاني على السطح ساهماً. وربما دار على نفسه بين العرزال والعلية أو استلقى على حجر من حجاره، ولكنه لا يلبث حتى يثب، ما يستقر به مكان.

ولما وافته أم خاتون بقهوة الصباح وجدته مرتمياً على سريره، وقد

شبك يديه تحت رأسه، والفراش على ما سوّته أمس. فلم تتمالك أن قالت إنها كانت تسمع في الليل وقع خطاه على السطح. قد رأت أصحابه يخرجون ومعهم الفتاتان، ثم رأت إحداهما ترجع وحدها ولا تغادر إلا قبل ساعة أو ساعتين. ولكنها لا تحب التدخل في شؤونه وما تجسر. ومع ذلك لم تتمالك من السؤال هل من شيء يشغل باله.

ـ لا شيء، لا شيء.

ودون أن يلتفت إلى القهوة ـ تركتها له أم خاتون وتركته ـ بادر السلم إلى سيارته إلى رأس بيروت إلى المستشفى الأميركي فلوى بها إلى شارع عبد العزيز فالطريق المؤدي إلى الشقة. وشد ما كانت دهشته إذ اعترضه شرطيان فمنعاه من المرور فانثنى فأوقفها حيث استطاع وأقبل كالراكض. في الطريق إلى البناية حيث شقتها ـ أجل هي البناية ذاتها ـ ناس يتقاطرون وشرطة ينهرون الناس طالبين إليهم التنحي، فينكفئون لاهجين بالخبر: واحد أطلق الرصاص على أخته، هنا في الطابق الثاني، الشقة التي على اليمين، أراد التخلص منها لسلوكها الشاذ، اسمها تميمة نصور، تسكن مع ممرضة في المستشفى الأميركي في الشقة ذاتها، أرادت الممرضة أن تحميها فجاءت الرصاصة في صدرها، اسمها ماري أبو خليل، أخذوها إلى المستشفى.

ـ الممرضة هي التي أخذوها إلى المستشفى.

ـ وأخته؟

ـ خلصها الجار الذي يسكن الشقة المقابلة. كان بالباب خارجاً إذ طلعت الخناقة بوجهه على عتبة الباب الآخر. هو الذي قبض على

الجاني وصرخ بها: أهربي! الله يعلم أين صارت.

فهرول هاني إلى المستشفى الأميركي.

كانت المس ماري قد فارقت الحياة.

الساعة الحادية عشرة من صباح ذلك اليوم تحوّلت بيروت إلى بحر هائج. وحينما خرج هاني الراعي من المستشفى رأى الشوارع بوجه الجامعة الأميركية تعجّ بالطلاب المضربين يرفعون اللافتات متهيئين للسير إلى ساحة الشهداء من حيث تأتي أخبار تكسير محلات وإحراق سيارات.

«أهو مأتم أبي الهول اليافاوي؟»

ولكنه لم يلبث أن اطلع على الأمر من سائر وجوهه. فعلم أن موكب النعش لم يصل إلى ساحة الشهداء حتى اختلط بتظاهرة عظيمة كان يقوم بها الناس في الساحة، فسقط المأتم على التظاهرة كما يسقط الزيت على النار، فبيروت في اضطرام من أطرافها الأربعة، وعلى الوجوه فيها هول النبأ: في الليل زحفت القوات الإسرائيلية على الجنوب من البر والجو، وضربت المدفعية شبعا وكفرشوبا والفريديس والمهدية، وهبط مظليّو العدو فيها والتحموا مع قوات الجيش والأهالي والفدائيين في معارك ضارية. والجرائد تتحدث ـ خطف هاني إحداها يقرأ العناوين على عرض الصفحات ـ عن عشرات القتلى والجرحى، والمعارك مستمرة، ومجلس الوزراء منعقد طول الليل، والحكومة أبرقت إلى وفدها في الأمم المتحدة بشكواها الصارخة إلى مجلس الأمن، تناشد ضمير الإنسانية وتُشهد العالم على هذا الاعتداء الجديد الأثيم طالبة انسحاب القوات الإسرائيلية من أراضي لبنان. وسيول

النازحين الفارّين من ميادين القتال تتدفّق على صيدا، قد وقفوا أمس سداً بوجه وفد الصليب الأحمر الآتي من بيروت، وعلى رأسه عقيلة رئيس الجمهورية، فلم يدعوه يتابع طريقه إلى القرى المنكوبة ليُفرغ ما تحمل سياراته من أغذية وإسعافات صارخين:

نريد سلاحاً لا نريد طحيناً!

وألقى هاني الجريدة ونظر. وصل الصراخ إلى بيروت، فالطلاب يرفعونه شعاراً إلى جانب شعارات أخرى كلها تنذر بالخطر الداهم. فشق لنفسه بين الجموع وقد شرعوا بمسيرتهم، يدور بينهم في كل ناحية باحثاً عن أصحابه. ولاح له أحمد عدنان فناداه، ثم لميا شارون، وقفز الثلاثة إلى الفيات، مندفعين في الطريق الفرعية إلى قلب المدينة المشتعل.

دفتر الخرطوش.

بيروت في . . . ـ المذكرة الأخيرة في هذا الدفتر إليك أكتبها يا هاني، من مكان ما، هنا على خطوات من علّيتك. كان الرجل ينتظرني، يريد أن نذهب من المرفأ رأساً ويلحقنا أبو عزيز اليافاوي بعد دفن ابنه. ولكني لم أكن قادرة على التغيب عن مأتم أبي الهول، وعدت نفسي بذلك في اجتماعنا أمس حينما بحث الأصحاب مسألة الاشتراك في التشييع.

ولكن هل أنا عائدة من مأتم أبي الهول أم من مأتم نفسي؟.

إن ضربة كفك أثرها لن يزول. الصفعات التي تلقيتها حتى من أمي وأخي كانت تلهب دمي. وأحس لصفعتك على خدي مثل الندى،

وفي قلبي سيتردّد صداها كأجراس دير المطلّ حتى الموت.

أهي اللعنة سبقتَ بها الناس الذين يلعنونني الآن من كل صوب؟ معاذ الله! ويقيني أنك ما فكرت بشيء من ذلك حتى في اللحظة التي غضبت فيها غضبتك الخرساء. أعليّ غضبت أم على صاحب ذلك الإسم؟ إذا كانت صفعتك موجّهة من خلالي إليه فضربك في ميت أما إذا كانت، كما أرجو، لي أنا فهات يدك أقبّلها. لأنك، لو أردت، لاستطعت بدلاً من ذلك أن تقول لي في وجهي ما يقوله حسين القموعي وما يظنه فيّ ابن أبي وأمي. أن ترجمني. تذبحني. أو تطلق الرصاص عليّ كما أطلقه هو هذا الصباح يريدني. وليته أصاب!

كان باستطاعتك، على الأقل، أن تطردني. أن تدير ظهرك لي. ولكني رأيتك تبقى ساكتاً، منتصباً بوجه النجوم، ورأيت ظلك ينداح من السطح فوقي ويغمرني.

لو ناديتني؟ لو طلبت إلى أن أعود؟ حسناً فعلت بأنك تركتني. أحب أن أعتقد أنك تركت نفسك لنفسك. أما أنا فأعترف لك. هممت بالرجوع، بالركوع على قدميك وغسلهما بالدموع. وحسناً فعلت أنا أيضاً بأنني تابعت طريقي.

طريق مصيري.

أنا ماضية فيه إلى أقصاه. مرة أخرى، كان بإمكاني العودة وبإمكانك إرجاعي - هل سألت عني اليوم؟ هل مررت بجانب الشقة؟ هل تلفنت؟ أنا واثقة ستسأل عني إن لم يكن اليوم فغداً. ولكن ما الفائدة؟ إنه قدري شاء لي ولك، ولا مرد له. وها هو قد قطع علينا

كلينا، فلا أنا أستطيع أن أعود إليك بعد مصرع ماري أبو خليل من أجلي، ولا أنت أرضى لك أن ترجع إلي.

لن أحضر مأتم المس ماري، كما لم يتيسر لي أن أحضر مأتم زنوب من قبلها. فهل لي أن أطلب منك أن تنوب عني يا هاني، وأن تسألها أن تغفر في سمائها لتميمة؟.

إلى أين أنا ذاهبة؟ ـ مع الليل إلى أن يطلع فجره.

ربما علمت أنت قبلي. كل ما يمكنني الآن أن أقوله إنني قاصدة مع الرجل حيث يعينون لي وجهتي ومهمتي. وكذلك أبو شرشور. هو الآن إلى جانبي ينتظر فراغي من كتابة هذه الكلمات إليك. أبو عزيز اليافاوي ماشٍ إلى الحرب. هكذا يقول وهذا كل ما يعرفه. أما أنا...

تذكر أننا تكلمنا أمس في الآجتماع عن أعمال العنف المخالفة للقوانين المرعية والأعراف المسلم بها.

مكاني هناك.

سأحارب تحت كل سماء ضد كل الشرائع والتقاليد التي ارتضاها المجتمع وأطعنها بيدي. لأنه باسمها ـ تحت سماء بلادي ـ أنكر عليَّ حق الحياة، ولما أراد أن يسلبني باسمها الحياة نفسها اقترف بدل الجريمة اثنتين: قتل أعز الصديقات وأنبلهنّ وأطهرهنّ، ونحر حبي.

ترى، يا هاني، أننا ما نزال على خلاف، اختلفنا على هذا أيضاً أمس... أنت قلت منذ البداية: سنختلف على أمور كثيرة.

وهذا طريقي الآن يختلف عن طريقك في النهاية.

ولكن، أهي النهاية حقاً؟

لا أقدر أن أتصور ذلك، لا أقدر. لا أقدر.

هاتِ يدك ـ أياها ـ على خدي. فالرجل يستعجلني. ويـلاقينا أبـو شرشور بعد أن يوصل دفترَ الخرطوش إلى أم خاتون لتسلمه إليك. فيه كل حياتي، وهو لك، وأنا بغير حاجة إليه، فلن أتكلم بعد اليوم. ومنذ اللحظة التي سأمشي فيها مع الرجل سيخرس اسم تميمة نصور.



الفهرس

الفصل السادس

الفصل السابع

الفصل الثامن

الفصل التاسع

الفصل العاشر

الفصل الحادي عشر



لا شكّ أنّ القارئ العربيّ بحاجةٍ ماسّةٍ إلى الاطّلاع على تراثه الفكريّ العظيم المتمثّل بالأدب والتاريخ والفلسفة والفقه وعلم الكلام وغيرِ ذلك من ميادين الثقافة والمعرفة.

وبما أن تحصيل هذه المعرفة الموسوعية المتكاملة لا يكادُ يُتاحُ إلّا لأفراد قلائل من ذوي العقول المتميِّزة والبصائر المتوقِّدة، كان لا بدَّ لنا من تقديم هذا التراث بشكلٍ مختصرٍ وجامعٍ في الوقت نفسهِ، بحيث يوافق هذا الإطارُ المقْتَرَحُ أكثريةَ القرّاء العرب، وخاصة طلابَ المراحل الثانوية والجامعية. فكانت هذه السلسلةُ عن أعلام الأدب من نثر وشعر، تولّى كتابتها مجموعةٌ من الاختصاصيين الذين تَحرّوا فيها السلاسةَ في الأسلوب والعمقَ في التحليل والاختصارَ في المعلومات، بما يحقّق الهدفَ المنشودَ من إصدارها.

كما نشير إلى أننا ـ بالإضافة إلى هذه السلسلة التي بين يديك عن أعلام الأدباء والشعراء ـ أصدرنا، وسنصدر تباعاً إن شاء الله مجموعاتٍ أخرى عن أعلام الفكر العربي والغربي في مختلف الميادين المعرفية، بنفس الأسلوب والمنهج اللذين اتبعناهما في إصدار هذه السلسلة. والله من وراء القصد.